

Kunstnar først, kristen så?

Alfred Hauge og den kristne romanen

Rebekka Bjerga



Masteroppgåve i nordisk, særleg norsk, litteraturvitskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015

Kunstnar først, kristen så?

Alfred Hauge og den kristne romanen

© Rebekka Bjerga

2015

Kunstnar først, kristen så?

Rebekka Bjerga

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Grafisk Senter, Oslo

Samandrag

I 1946 skreiv Alfred Hauge eit utmeldingsbrev på 20 sider til Norsk Kristelig Forfatterlag. Eitt år etter var forfattarlaget oppløyst, meir eller mindre på grunn av Hauges brev. Innhaldet i utmeldingsbrevet, og den kritikken Hauge i åra etter retta mot delar av den kristne diktinga, botna i ei djup usemje om kva kristen dikting skulle vere. Det kristen-litterære krinslaupet var prega av kristen populærlitteratur – formellitteratur i sin rette forstand, der forkynninga er målet og forma og innhaldet kun underordna verkemiddel.

Hauge gir i kronikkar og artiklar frå 1940- og 50-talet uttrykk for at den kristne formellitteraturen representerer eit syn på kunst og kultur, og på mennesket og tilværet, som han ikkje kan stå inne for. For han var kunsten eit mål i seg sjølv. Samtidig kritiserer han den kristne populærromanen for å gi eit idealisert og lite røyndomsnært bilde av samfunnet og menneska som lever i det.

Gjennom ei samanlikning av ein av Hauges seinaste romanar, *Perlemorstrand* (1974), og *Sterke viljer* (1970), skrive av Lars Rustbøle, undersøker *Kunstnar først, kristen så?* kva som faktisk skil Hauges litteratur frå den litteraturen han kritiserte. Rustbøle skreiv kristen underhaldningslitteratur og representerer dermed den gruppa med forfattarar som Hauge valde å lausrive seg ifrå. Først blir det gjort ei samanlikning av dei to romanane med utgangspunkt i typiske kristen-litterære trekk. Korleis bryt *Perlemorstrand* med dei trekka som kjenneteiknar den kristne populærromanen? Deretter blir dei to romanane drøfta i lys av Hauges eigne krav til diktinga, som igjen blir kopla opp mot estetiske vurderingskriterium for kunst, kriterium knytt til kompleksitet, originalitet og røyndom. Til slutt i hovuddelen kjem det nokre refleksjonar over problemstillingar som har dukka opp undervegs i teksten.

Takk!

Mange har bidratt til at eg har fått denne oppgåva i hamn, og desse fortener ein takk.

Først og fremst vil eg takke rettleiaren min Marianne Egeland for å ha utfordra meg og gitt meg verdifulle råd og kommentarar. Eg må òg takke medstudentane mine: Elise, Ragne, Hedvig, Kaja, David, Liv Marit og Christina. Det siste året hadde ikkje vore like minnerikt utan dykk. Takk til tålmodige Lars Fredrik som heime har oppmuntra og støtta. Nå skal eg med glede ta min del av husarbeidet igjen. Til slutt vil eg takke dei to viktigaste og ivrigaste støttespelarane mine gjennom heile åtte år med studiar: Mor for å vere ein motivator og for å passe på at eg aldri har lidd noko naud. Men særleg far fordi han i desse åtte åra *alltid* har vore tilgjengeleg for og engasjert seg i rettleiing, korrekturlesing og samtalar kring både historie, religion og litteratur. Takk for alt du har lært meg.

Innholdsliste

1 Innleiing	1
Kristen først eller kunstnar først?	1
Problemstilling og metode	4
Presentasjon av forfattar og verk	5
Alfred Hauges forfattarskap	5
Lars Rustbøles forfattarskap	6
Resepsjonen av <i>Perlemorstrand</i> og <i>Sterke viljer</i>	6
Grunngjeving av prosjektet og avgrensing av materialet	7
2 Kristen-litterære trekk	9
Den kristne populærromanen	9
Personframstilling	9
Saliggjeringa sin orden. Personframstillinga i <i>Sterke viljer</i>	10
Kain og Abel. Personframstillinga i <i>Perlemorstrand</i>	12
Oppsummering	14
Form	15
Tru og vilje. Forma i <i>Sterke viljer</i>	15
Og du min medarbeidar. Forma i <i>Perlemorstrand</i>	18
Oppsummering	24
Tematikk	24
Be, så skal du få. Tematikken i <i>Sterke viljer</i>	24
Å ville det gode, men gjere det vonde. Tematikken i <i>Perlemorstrand</i>	27
Oppsummering	31
Intertekstualitet	32
Skrifta. Intertekstualitet i <i>Sterke viljer</i>	32
Mytologien. Intertekstualitet i <i>Perlemorstrand</i>	33
Oppsummering	35
Kristen-litterære trekk. Oppsummering	35
3 Hauges krav til diktinga	37
Kompleksitet, originalitet og røyndom	38
<i>Sterke viljer</i> og dei litterære krava	40
<i>Perlemorstrand</i> og dei litterære krava	43
Kompleksitetskriteriet	43
Originalitetskriteriet	52
Røyndomskriteriet	55
Hauges krav til diktinga. Oppsummering	61
4 Mellom to stolar?	63
Dialog og forkynning?	63
Dei tomme hola	66
Komplisert litteratur?	68
Hauges distinksjonskamp	70
Mellom to stolar. Oppsummering	73
5 Samanfatning	75
6 Litteraturliste	79

1 Innleiing

Kristen først eller kunstnar først?

På 1940-talet utvikla det seg ein litteraturteoretisk debatt om den kristne litteraturen i Noreg, og dei to motpolane i debatten var forfattarane Alfred Hauge og Anders Kvellestad (Nymoen, 1985, s. 43).

Kvellestad utforma ein estetikk for den oppbyggjelege romanen i foredraget ”Kristen realisme” (1940). Bakgrunnen var utgivinga av *Og flommen kom* (1939) av Ingeborg Mælandsmo, som fekk ein litteraturpris frå Lutherstiftelsen (Nymoen, 1985, s. 43). I samband med utgivinga hevdar Mælandsmo at den kristne diktinga må vere sann og ærleg, og at den følgeleg ikkje skal la vere å skildre skuggesidene ved livet. Kvellestad kommenterte då at han var einig i at ein må skildre røyndommen, men for han var røyndommen at det finst frelse, forsoning og trøyst hos Gud. Han meinte litteraturen nettopp skulle opplyse folk om at det å bli kristen ville endre både ein sjølv og livet til det betre (Kvellestad, 1940).

Hauges krav til den kristne romanen samsvarar i stor grad med det Mælandsmo stod for. Han er ikkje direkte involvert i debatten mellom Kvellestad og Mælandsmo, men tar eit oppgjør med den kristne populærlitteraturen og Kvellestad nokre år seinare. Ei av hovudårsakene til dette oppgjeret har bakgrunn i ei hending som gjekk føre seg under eit medlemsmøte i Norsk Kristelig Forfatterlag på Lillehammer i 1946. Her trakk formannen av forfattarlaget fram Ronald Fangen og Fredrik Ramm. Den kristne forfattaren og kritikaren Ronald Fangen døyddde i ei flyulykke same året som medlemsmøtet blei halde, mens journalisten Fredrik Ramm døyddde på veg heim frå fangenskap i Tyskland tre år før. Hauge skriv i ein artikkel i *Stavanger Aftenblad* at formannen i forfattarlaget, som han ikkje vil namngje, ”leika innpå” at ”Vårherre” nok hadde tatt Fangen ”ut or tida” før han fekk gjort altfor mykje gale. Samtidig døypte formannen om Ramms antologi *Av kristen rot* (1945) til ”Kristent rot” (Hauge, 1995b, s. 70). Hauge skriv ikkje noko om kva som var årsaka til at formannen i forfattarlaget snakka nedlatande om Fangen og Ramm, men det er nærliggande å tenkje at det kan ha noko å gjere med det liberale synet dei hadde på kultur.

Fangen, som både var ein av opphavsmennene og bidragsytarane til avisa *Vårt Land*, ønska mellom anna å få teater- og filmmannsær inn i avisa. Dette ville pietistane unngå så langt det var mogleg. Dei var redde for den påverknaden ikkje-kristne filmar og teateroppsettingar ville kunne få, og då særleg på den kristne ungdommen. Fangen meinte

derimot det var viktig at dei kristne tok eit kulturelt ansvar, og at dei involverte seg i kulturdebatten. Bare slik kunne dei trengje sekulariseringa tilbake, og fremje dei kristne grunnverdiane (Oftestad, 1981, s. 212).

I tillegg til at dei sjokkerande kommentarane frå formannen om Fangen og Ramm gjorde Hauge rasande, forstod Hauge at litteratursynet hans og det litteratursynet formannen fremja, stod så langt i frå kvarandre at han ikkje lenger kunne vere medlem i forfattarlaget, og han melde seg derfor ut i etterkant av møtet (Hauge, 1995b, s. 70). Året etter, i 1947, heldt Hauge eit foredrag på Hardanger Folkehøgskule, på ei nordisk samling av kristne forfattarar og kulturarbeidarar. Foredraget blei òg trykt i tidsskriftet *Kirke og kultur*, og overskrifta er ”Kristen først eller kunstner først?”. Foredraget gir eit innblikk i kva Hauges litteratursyn var, og kva han syntest var kritikkverdig ved den kristne populærromanen.

I ”Kristen først eller kunstner først?” tar Hauge hovudsakleg opp dilemmaet som han meiner finst mellom kristenkall og kunstnarkall. Han er usamd i at ein kristen forfattar er ”programforplikta” til å skrive kristeleg, mens den kunstnarlege kvaliteten godt kan komme i andre rekkje. Bøkene som tilhøyrrer den kristne populærlitteraturen er rett nok kristeleg, ifølgje Hauge, i den forstand at forfattarane opererer med kristeleg ord, tankar og meiningar, men den kristne populærlitteraturen gir yttarst sjeldan ei god kunstoppleving. Den kristne forfattaren må i tillegg til å spreie budskapet ha som mål å skape fullverdig kunst. Sidan kunstnargåva er ei gåve frå Gud, vanærer ein Guds namn ved å gjere dårleg arbeid, hevdar Hauge (1995a, s. 55–56).

Han skriv vidare at moralen i mykje kristen litteratur inneber at viss du lar deg omvende, er ein god kristen og trufast mot Gud, vil det automatisk gå deg godt i livet. Gud vil gripe inn i kvardagen din og hjelpe deg ut av dei problema som oppstår. Men så enkelt er det ikkje, ifølgje Hauge. I 1947 var verda framleis sterkt prega av den andre verdskrigen. Seks millionar jødar var blitt drepne på brutalt vis. Byane Nagasaki og Hiroshima var utsette for atombombeangrep, og den kalde krigen var i gang. Hauge skriv at når ei fortvilt menneskeslekt dansar på stupet av helvete, kan ein ikkje slå seg til ro med å syngje ”Hør hvor det stormer der ute, her er det fredfullt og tyst” innanfor bedehuset sine fire veggar. Han meiner den kristne diktinga må få perspektiv, og det han kallar eit kosmisk synspunkt. Forfattarane må vende blikket utover, og ikkje bare tale til dei som vankar på bedehuset (1995a, s. 64). Som forfattar bør ein uansett livssyn tore å ta opp dei utfordringane og problema som verda står overfor, og ein må tore å drøfte kva rolle Gud spelar.

Det betyr ikkje at litteraturen ikkje skal fremje ein kristen moral og eit kristent

livssyn. På same måte som dei kristne forfattarane må vise seg ufråvikeleg trufaste mot kunstnarkallet, må dei vere like trufaste mot Kristus, meiner Hauge. Den kristne diktaren må uansett ha større ambisjonar enn bare å skrive for konfirmantar. Det må vere tillate å skrive for menneske som er modne nok og eig føresetnader for å tenkje gjennom problem som finst i samtida (1995a, s. 63–65).

Hauge ville altså at den kristne skjønnlitteraturen skulle ha eit meir nyansert syn på mennesket og tilværet. Han nemner ingen forfattar eller verk når han kritiserer delar av den kristne skjønnlitteraturen, men følgjande sitat kan indikere kva slags forfattarar han, i alle fall som ung, *ikkje* identifiserte seg med:

Eg hadde tenkt å bli diktar; og eg visste ikkje om ein einaste skikkeleg diktar som var kristen. Mellom dei få namna eg kunne komma på, var Lars Rustbøle og Alfred Hagnor – eg meiner dei første bøkene deira var komne då. Men eg hadde tenkt meg til å bli ein diktar som skreiv annleis enn dei. (Hauge, 1975, s. 199)

Lars Rustbøle skreiv kristeleg populærlitteratur og kalla seg sjølv for ein skrivande vekkingspredikant (Rustbøle, 1973, s. 125). I starten av forfattarkarrieren fekk Rustbøle eit vennskapeleg råd frå ein bokmeldar om ikkje bare å skrive slik at romanane nådde kristenfolket, men òg dei ikkje-kristne. Han måtte ikkje vere for pietistisk, og ikkje skrive slik at han støtte frå seg dei som ikkje hadde for vane å gå på bøn- og vitnemøte. Det var for eksempel mogleg å skrive kristeleg litteratur utan å nemne Gud, skal bokmeldaren, ifølgje Rustbøles attgjeving, ha hevda. Rustbøle var ikkje einig i dette, og han enda opp med å skrive nettopp ein slik litteratur som han blei rådd frå å skrive (1973, s. 125–26).

I sjølvbiografien sin skriv han at ”[d]en dag som verdslige mennesker setter de kristelige romaner i høyet, den dag bør de kristelige forlag spørre seg selv om det finnes salt i de bøkene som de sender ut på markedet” (1973, s. 130). Han meiner med andre ord at viss ikkje-kristne lesarar identifiserer seg med den kristne litteraturen, må dei kristne forfattarane og forlaga spørje seg sjølv om dei har bevegde seg for langt vekk frå den kristne trua og læra.

Som forfattar av kristen populærlitteratur var målet til Rustbøle å opplyse lesarane om Guds godheit, ikkje å lage kunst. Den kunstnarlege kvaliteten var underordna frelsesaspektet. Hauge, derimot, meinte at ein først og fremst skulle konsentrere seg om å lage kunst. Det ”kristeleg” i romanen følgde naturleg ettersom forfattaren sin inspirasjon kom frå Gud. Den kristne romanen skulle ikkje innordne seg eit religiøst dogme som blei stilt ved sida av eller over kunstkravet. Romanen kom uansett til å bli farga av forfattaren si religiøse overtyding.

For Hauge gjekk kunsten og kristendommen hand i hand, og det eine skulle ikkje dominere over det andre.

Problemstilling og metode

Spørsmålet eg vil undersøkje i denne oppgåva er korleis Alfred Huges litteratur frå 1960- og 70-talet skil seg frå den kristne populærromanen. For å kunne svare på dette spørsmålet skal eg samanlikne Huges roman *Perlemorstrand* (1974) med Lars Rustbøles roman *Sterke viljer* (1970). Skal ein kunne seie noko om kva som skil Huges litteratur frå den litteraturen han lausreiv seg frå og kritiserte, må ein nødvendigvis samanlikne litteraturen hans med eit typisk eksempel frå den kristne populærlitteraturen frå om lag same periode, og sidan Rustbøle sjølv så tydeleg posisjonerte seg innanfor denne tradisjonen, har eg funne det hensiktsmessig å bruke ein av hans romanar som samanlikningsgrunnlag.

Den kristne populærromanen følgjer eit fast mønster og blir gjerne karakterisert som formellitteratur. Romanpersonane er typar snarare enn individ, og ein eller fleire romanpersonar går ofte gjennom ein sosial og religiøs dannelsesprosess. Forteljinga liknar dermed på dannelsesromanen. Målet for dannelsesprosessen er harmoni med dei kristne verdinormene. Anten representerer helten i romanen verdinorma, eller så er helten ein uomvendt person som med støtte frå ein hjelpar eller normberar går gjennom ei utvikling i retning verdinorma (Nymoen, 1985, s. 36). Bodskapen i den kristne populærromanen er ofte at om du vel å ta i mot Gud, så vil du få eit betre liv, og du vil bli eit betre menneske. I første del av denne oppgåva vil eg samanlikne dei to romanane med utgangspunkt i desse trekka, og spørsmålet som vil bli drøfta er i kor stor grad *Perlemorstrand* følgjer det faste mønsteret som kjenneteiknar den kristne populærromanen.

I andre del av oppgåva vil eg studere nærmare kva krav Hauge sjølv sette til den kristne diktinga, og drøfte *Perlemorstrand* og *Sterke viljer* i lys av dei. Krava til Hauge vil eg kople opp mot dei kriteria som kritikarar vanlegvis legg til grunn når dei vurderer litteratur. Her vil eg fokusere på kriteria kompleksitet, originalitet og røyndom. I samband med kompleksitetskriteriet blir det drøfta om dei to romanane kan seiast å formidle meining på fleire plan. Er dei eintydige, eller opnar dei opp for fleire tolkingar? Med originalitet meiner eg om romanane ber preg av ein særegen stil, og om dei kan seiast å tilføre oss lesarar eit nytt perspektiv på litteraturen og tilværet. Røyndomskriteriet blir til sist knytt til spørsmålet om romanane gir eit realistisk bilde av mennesket og omverda.

Presentasjon av forfattar og verk

Alfred Hauges forfattarskap

Alfred Hauge blei fødd i 1915 og døydd i 1986, 71 år gammal. Han voks opp på Kyrkjøy i Ryfylke, og budde mellom anna ei stund på Austlandet, før han busette seg i Stavanger. Opphavleg ville han studere teologi for å bli prest, men han braut av denne utdanninga og tok i staden ei toårig lærarutdanning. Hauge arbeidde som lærar i Stavern og på Karmøy, som rektor ved Ryfylke folkehøgskule, som forlagssjef i Ansgar forlag, og som journalist i *Vårt Land*. Det var først då han slo seg ned i Stavanger og blei tilsett som journalist i *Stavanger Aftenblad* i 1953, han fekk moglegheit til å kombinere arbeid og skrivning. Her var han tilsett som journalist i 30 år.

Debutboka *Septemberfrost* kom ut i 1941, og sidan gav han ut nærmare 40 bøker. Produksjonen hans er altså omfattande, og den spenner frå lyrikk, romanar og skodespel, til artiklar og debattinnlegg. Mest kjent er kanskje trilogien hans om Cleng Peerson og den første norske utvandringa til Amerika. Forfattarskapen har ei tematisk og formmessig utvikling. Dei første bøkene var tradisjonelle forteljingar innanfor den kristne oppbyggingslitteraturen, og kan minne om heimstaddikting. Etter kvart byrja skrivinga hans å få eit visjonært preg over seg, og i 1967 gav Hauge ut romanen *Mysterium*, ein eksperimentell roman som nærmast bare inneheld syner og draumar.

Mysterium er første verk i ein syklus på seks, som fekk namnet Utstein Kloster-syklusen. Utstein Kloster ligg på Mosterøy i Ryfylke, og er det einaste bevarte klosteret me har igjen frå mellomalderen her til lands. Verka i Utstein Kloster-serien er alle, ikkje overraskande, knytt til dette klosteret. Innanfor ramma av syklusen finn me Århundretrilogien, og den første boka i denne trilogien er *Perlemorstrand* (1974).

I *Perlemorstrand* følgjer me hovudpersonen Bodvar frå han er fem år gammal til han blir tenåring. Men me møter òg Bodvar når han er blitt vaksen, og forteljaren i romanen og Bodvar har fleire møte på Utstein Kloster. Eit gjennomgåande skyld- og soningsmotiv gjennomsyrrer romanen. Mons, fetteren og fosterbroren til Bodvar, tar livet av seg sjølv då han trur han har valdtatt ei jente i bygda. Bodvar føler skyld fordi han har latt Mons vere åleine med jenta og mannen som tilsynelatande forgreip seg på ho. Mons var så full at han ikkje veit kva som hende. Skyldkjensla gjer Bodvar gal, og han må leggjast inn på institusjon. Når forteljaren møter Bodvar fleire tiår seinare, ber han framleis preg av skyldkjensla, og han prøver ennå å finne ein måte å sone på for det han har gjort.

Forteljaren i *Perlemorstrand*, som blir kalla Alfred, er tydeleg til stades, og kommenterer sin eigen skriveprosess romanen gjennom, i tillegg til å fortelje om korleis han ”skaper” øya Bodvar bur på, kalla ”Bodvars øy”. Alfred omtalar lesaren som sin ”Medarbeidar” og inviterer lesarane til å bli med å gje innhald og form til bøkene som skal følgje etter *Perlemorstrand*.

Lars Rustbøles forfattarskap

Lars Rustbøle (1881–1985) var i si tid ein av Noregs mest leste forfattarar. Han skreiv om lag 70 romanar, i tillegg til noveller, artiklar, debattinnlegg og andaktar. Fleire av romanane hans er blitt trykt opp i mange og store opplag. Rustbøle vaks opp i Uvdal i Buskerud, budde fleire stader på Austlandet, før han til slutt døyddde i Oslo i 1985. I 1912 fullførte han lærarskuleeksamen, og han arbeidde som lærar til han pensjonerte seg i ein alder av 60 år.

Handlinga i romanane hans går føre seg i kristeleg miljø og tematiserer problemstillingar knytt til den kristne trua. *Sterke viljer* handlar om dei to stesyskena Blenda og Snorre, som rømmer frå Sverige til Noreg og bygda den avdøde mora deira opphavleg var frå. Mora blei gravid utanom ekteskap, og reiste til Sverige for å finne faren til barnet, men enda til slutt opp med å gifte seg med ein valdeleg mann. Det er denne mannen dei to syskena rømmer i frå. I Noreg blir dei stempla som tatarar og djeveldyrkarar, særleg av bonden Gisle. Gisle veit ikkje at han er grandonkel til Blenda og Snorre og trur ikkje på at dei ynskjer å frelsa folk for Gud. Han gjer alt for å hindre at dei gifter seg med sonen og dottera si, men lykkast ikkje. Historia endar med dobbelt giftarmål, og at Snorre byggjer nytt bedehus, til stor glede for heile bygdefolket. Gisle skjønner at han er grandonkel til Blenda og Snorre, og han, til like med fleire andre det unge syskenparet har nådd ut til, er blitt ein kristen. Det går med andre ord godt med personane i *Sterke viljer* til slutt.

Resepsjonen av *Perlemorstrand* og *Sterke viljer*

Mottakinga av *Perlemorstrand* og dei andre verka i Utstein Kloster-syklusen viser at Hauges forfattarskap ikkje har gått upåakta hen. Då *Perlemorstrand* kom ut, fekk romanen positiv omtale av Ingolf Austad i *Stavanger Aftenblad*. Austad skriv at *Perlemorstrand* formelt sett er ein ”dristig” roman og at romanen er eit ”vakkert kunstverk” (1974). Romanen blei òg meldt av Per Haddal i *Vårt Land*. Haddal skriv at det er umogleg å gje ei fullverdig vurdering av eit verk som bare er det første av ein trilogi, men at særpreget ved romanen får han til å ane at Hauge her er inne på noko stort (1974). VG-journalist Elsa Askeland omtalar på si side

Leviathan (1979), det andre verket i Århundretrilogien, som ein ”original og elegant roman” og som ”stor” litteratur (Askeland, 1979). Og tidlegare formann i Den norske Forfatterforening, Camilla Carlson, skriv i *VG* at *Mysterium* er ei ”modig bok”, meir ”underhaldande enn nokon underhaldningsroman”, og at Hauge med denne romanen har skapt ”ein roman ein seint skal kunne gløyme” (1967).

Alfred Huges forfattarskap og *Perlemorstrand* har blitt studert på universitetet. Kristin Aalen Hunsager publiserte i 1983 ei magisteravhandling om historiesyn og menneskeoppfatning i *Perlemorstrand* og *Leviathan*, og Alf Gunnar Eritsland har skrive hovudfagsoppgåve om forteljarmåten i fire romanar av Alfred Hauge og Edvard Hoem, inkludert *Perlemorstrand*. Eritsland legg her vekt på dei ulike laga av forteljarstemmer han meiner å finne i romanen (1977). Det har i tillegg blitt skrive fleire fagartiklar om delar av Huges forfattarskap, mellom anna av Per Thomas Andersen og Ingeborg Kongslien. Den som i dette hundreåret har skrive meir omfattande om forfattarskapen til Hauge, er Jan Inge Sørbo, som i 2001 gav ut boka *Angen av bork og ein brennande einerbusk. Om Alfred Huges forfattarskap*.

Rustbøle og forfattarskapen hans har først og fremst blitt omtalt i artiklar og publikasjonar knytt til kristen oppbyggings- og underhaldningslitteratur. Liv Riiser har skrive hovudfagsoppgåve om *Sterke viljer* og fire andre romanar av Rustbøle (1977). Ho gir ein innhaldsanalyse av dei fem romanane. Prosjektet hennar er å analysere bøkene med tanke på korleis dei formelt er bygd opp og kva for normer, ideal, verdiar og mytar forfattaren bringar vidare til lesarane sine. Arbeidet hennar med *Sterke viljer* og dei fire andre bøkene i forfattarskapen til Rustbøle kan slik vere ein nyttig sekundært tekst for meg i det vidare arbeidet mitt.

Grunngjeving av prosjektet og avgrensing av materialet

Alfred Hauge er ein sentral person innanfor den kristne litterære tradisjonen i Noreg, og ein kjem ikkje utanom han viss ein vil studere nærmare denne delen av norsk litteratur. Eg finn det påfallande at Hauge, som jo på mange måtar sjølv var ein del av den pietistiske rørsle, og som har omtala både pietismen og bedehus-kulturen i positive ordelag, distanserer seg frå litteratur- og kultursynet knytt til dette miljøet, og altså heva stemma i debatten kring kristendom og kultur. Mange har kommentert og skrive om Huges kritikk av den kristne populærlitteraturen, blant dei Ingrid Nymoene og Jan Inge Sørbo. Men ingen har studert meir inngåande kva som faktisk skil Huges litteratur frå kristen oppbyggingslitteratur.

Grunnen til at eg har valt å studere eit verk frå Utstein Kloster-syklusen som primærtekst, er først og fremst fordi verka i denne serien er blitt karakterisert som originale og nyskapande, og då særleg når det gjeld forma. Eg har valt *Perlemorstrand* framfor dei resterande fem verka i Utstein Kloster-syklusen fordi *Perlemorstrand* er meir konsentrert enn dei andre. Det gjer den meir aktuell å samanlikne med *Sterke viljer*. *Perlemorstrand* er òg mest hensiktsmessig å bruke formelt sett, fordi det er her formfornyninga til Hauge kjem tydelegast fram.

2 Kristen-litterære trekk

Den kristne populærromanen

I det følgjande vil eg halde meg til Ove L. Eides definisjon av populærlitteratur. Han definerer denne litteraturen som den mest selde (og lesne) skjønnlitteraturen. Kristen populærlitteratur er bare ein del av den kristne skjønnlitteraturen (1979, s. 315).

Den kristne populærlitteraturen skaut fart på 1920- og 30-talet. Ein av konsekvensane var at det blei utvikla eit eige produksjons- og distribusjonssystem for kristen litteratur. Dermed oppstod det på 1920- og 30-talet eit tydeleg skilje mellom ein kristen og ein ikkje-kristen populærlitteratur (Nymoen, 1985, s. 40). Mykje av den kristne populærlitteraturen blei trykt i store opplag. Forfattarskapen til Rustbøle kom i eit samla opplag på 1,2 millionar eksemplar, det vil seie cirka 17.000 eksemplar i snitt for dei 70 romanane. Fram mot 1960-talet byrja produksjonen av kristen litteratur å minke, og den har ikkje spelt ei særleg stor rolle i norsk litteraturproduksjon sidan.

På same måte som den ikkje-kristne populærlitteraturen har dei kristne titlane innfridd lesarane sine forventningar, og bøkene innanfor populærfeltet liknar kvarandre både tematisk og formelt. Eg har funne det hensiktsmessig å leggje vekt på personframstilling, form, tematikk og intertekstualitet når eg no skal vise korleis forfattarane av *Sterke viljer* og *Perlemorstrand* følgjer eller bryt med det faste mønsteret som kjenneteiknar den kristne populærromanen.

Personframstilling

Personane i den kristne populærlitteraturen er ikkje samansette og komplekse individ, men føreseielege. Dei oppfører seg slik ein forventar etter at forfattaren har presentert dei for oss. Personframstillinga av personane går primært ut på å skildra korleis dei ser ut, og personane sitt ytre samsvarar stort sett med personlegdommen deira. Forfattarane opererer som regel med klare heltar og skurkar teikna i svart-kvitt. Helten held seg innanfor ei kristen verdinorm og er den lesaren skal identifisere seg med og lære noko av, mens ”skurken” går på tvers av den kristne verdinorma, og er ofte den som helten skal hjelpa i retning av ein kristen livsførsel (Riiser, 1977, s. 41–43).

Eit gjengangarmotiv er kva som skjer når eit menneske blir frelst. Simon Willy

Bringeland tar opp dette i artikkelen ”Kunst – erstatning for ulevd liv?” frå 1980, trykt i *Stavanger Aftenblad*. Han skriv der at me i den kristeleg skjemaromanen gjerne blir presentert for eit tradisjonelt *ordo salutis*-skjema, med andre ord for ”frelsens orden”. Uttrykket er henta frå den gammallutherske dogmatikken, og er nemninga på dei seks stadia i frelsetileigninga. Kort oppsummert får menneska først eit kall frå Gud og blir opplyst, anten gjennom forkynning av Guds ord eller gjennom spesielle hendingar som fungerer som ein indre vekkjar. Det neste stadiet er omvendinga, før dei blir fødd på ny og får eit heilt nytt liv saman med Gud. Til slutt startar det nye livet som frelst.

Bringeland bruker Rustbøle som eit eksempel på ein forfattar som følgjer eit slikt *ordo salutis*-skjema ganske systematisk. For Bringeland blir denne litteraturen føreseieleg, og han samsvarar lite med korleis det går føre seg i røyndommen. Ein forfattar som ifølgje Bringeland lausriver seg frå skjemaet, og som tør å innrømme at kristendommen ikkje alltid representerer noko ”sesam-sesam” på det personlege planet, er derimot Hauge. I verka frå 1960- og 70-talet erkjenner Hauge at forholdet mellom Gud og mennesket er mykje meir komplekst enn det populærlitteraturen gir inntrykk av, og han framstår som kritisk til sitt eige idégrunnlag, skriv Bringeland (1980).

Saliggjeringa sin orden. Personframstillinga i *Sterke viljer*

I *Sterke viljer* kommenterer forfattaren karakterane sin utsjånad og eigenskapar konkret og direkte. Blenda, som saman med halvbroren Snorre er ein av hovudpersonane i romanen, er så vakker at ”det fantes nok ingen der omkring som kunne måle seg med henne” (14).¹ Ho er òg ”snill og flink” (15), og ansiktet ”stråler” (17). Snorre er ein ”høy, svær kar” (13). Han er ”skøyeraktig”, ”snill”, ”åpen” og ”kjekk”, i tillegg til at han har ”kjempekrefter” (22). Me blir gong på gong minna på kor gode, vakre, flinke og sterke begge to er. Det viktigaste karaktertrekket ved dei to syskena er likevel at dei er kristne, og at dei har ein kristen livsførsel. Snorre er sterk fordi han har Gud på si side, og fordi Gud har gitt han krefter som han skal bruke på å utføre gode handlingar: ”Jeg har takket Gud for de kreftene som han ga meg. De er gode å ha når en bruker dem til Guds ære” (22). Kvar gong Blenda og Snorre møter hindringar på vegen, er dei sikre på at Gud før eller seinare vil gripe inn og hjelpe dei ut av dei problema dei har, noko Gud tilsynelatande òg gjer. For Blenda og Snorre er ingenting umogleg, og ingenting tilfeldig: Gud har ein plan med alt.

¹ Alle sitat knytt til *Sterke viljer* er henta frå: Rustbøle, Lars (1970) *Sterke viljer*. De unges forlag (sjå litteraturlista)

Gisle, grandonkelen til Blenda og Snorre, er den som tydelegast handlar på tvers av verdinorma i romanen, og utgjer derfor ein openberr kontrast til dei to halvsyskena. Han er ”ilter” (7) og ”sta som ein hest” (28), altså vanskeleg å ha med å gjere, og han er meir opptatt av å komme godt ut av det økonomisk, enn av at borna hans, Helga og Anders, skal gifte seg med den dei ynskjer. Først og fremst er det omdømme og status i bygda som er viktig for Gisle, og ikkje kva som er det rette eller til det beste for dei rundt han.

Den tydelege kontrasten mellom personane i *Sterke viljer* gjer at lesaren fort skjønner kven forfattaren vil at lesarane skal sympatisere med og lære noko av, og kven dei skal ta avstand frå i romanen. Dei ”gode” er *kristne* – følgjeleg pene, flinke, snille og sterke, mens dei ”slemme” er *ikkje-kristne* – kyniske, egoistiske og lite pene. Jenta som konkurrerer med Blenda om å få Anders, er for eksempel ”grovlemma” og lite attraktiv (72). Utsjånaden og eigenskapane til personane speglar korleis personlegdommen deira er og kva verdiar dei har. Denne måten å skildre personane på går igjen i alle dei fem romanane Liv Riiser har studert i hovudfagsoppgåva si.

Eit av kjenneteikna ved den kristne underhaldningsromanen er at ein eller fleire av romanpersonane erfarer ein sosial og religiøs dannelsingsprosess, og at målet for dannelsingsprosessen er harmoni med dei kristne verdinormene. Gisle kan seiast å gjennomgå ein slik dannelsingsprosess. Han gir seg over til Gud, og endrar livsførsel med hjelp frå Blenda og Snorre. Riiser skriv at dei som endrar livsførsel i Rustbøle sine romanar, og som til slutt blir omvendt, gjennomgår følgjande utviklingsstadium: ikkje-tru, vekking, omvending, livet med Gud, forstyrringar og atterreist Gudskontakt. Desse utviklingstrinna, som på mange måtar samsvarar med det Bringeland kallar ”frelsens orden”, blir av Riiser omtalt som ”saliggjørelsens orden” (1977, s. 85–88).

Gisle har ikkje noko nemneverdig forhold til Gud, men dette endrar seg mot slutten av romanen. Han byrjar å gå på kristne møte og å lese i Bibelen. Det er likevel noko som forstyrrar Gisles kontakt med Gud. Gisle jaga far til Snorre vekk frå bygda mange år tidlegare, og han brende breva Snorres far sende mora hans, noko som førte til at dei aldri såg kvarandre igjen. No angrar Gisle på det han gjorde, men han får seg ikkje til å seie unnskyld, og han trur ikkje han kjem til å bli tilgitt. Derfor bestemmer han seg for å ta sitt eige liv. I siste liten møter han Blenda, som overtaler Gisle til å bli med på møte på bedehuset. Her treff Gisle igjen Snorres far, som tilgir han. Dette hjelper Gisle til òg å tilgi seg sjølv. Gisle får atterreist kontakten med Gud, og blir eit nytt og betre menneske. Personutviklinga følgjer med andre ord saliggjeringa sin orden.

Kain og Abel. Personframstillinga i *Perlemorstrand*

Hauge skildrar personane i *Perlemorstrand* indirekte, og lesarane må stort sett sjølv danne seg eit bilde av karakterane. Hovudpersonen i *Perlemorstrand* er Bodvar, sjølv om Mons òg spelar ei sentral rolle i romanen. Bodvar er snill og pliktoppfyllande når det er vaksne i nærleiken, men når Bodvar og Mons er åleine, kjem det fram ein utspekulert og sjalu Bodvar. Mons blir nærmast terrorisert av Bodvar barndommen igjennom. Men han er ikkje bare vond. Bodvar bergar Mons når han fell gjennom isen, og reddar på den måten livet hans. Ein annan episode som viser at Bodvar òg kan gjere gode ting, er når han besøker spastikaren Lyder. Lyder sit bunden til eit tre i hagen, og Bodvar går bort til treet og fortel Lyder at han er glad i han, noko Lyder ikkje høyrer så ofte. Lyder blir vanlegvis ikkje sett på som eit menneske, men som eit dyr.

Det finst òg fleire sider ved Mons. Han er smartare enn mange trur, og når han og Bodvar får stemor, viser han seg å vere like utspekulert og sjalu som Bodvar. Dei to fosterbrørne er forelska i stemora si, og konkurrerer om å få oppmerksamheita hennar.

På same måte som bildet av Bodvar og Mons ikkje er eintydig, er heller ikkje bildet som blir teikna av dei andre personane det. Gunvald Staup er idealist og den første sosialisten på Bodvars øy. Dei ihuga sosialistane var ikkje akkurat dei som blei rekna for å ha ein kristen livsførsel. Gunvald seier til Bodvar og Mons at Jesus aldri har levd, og han har periodar der han bare sit heime og drikk brennevin. Han er derfor ein person som tilsynelatande går på tvers av ei kristen norm. Men Gunvald blir ikkje framstilt som vond, eller som ein mann i moralsk forfall. Han vil at fattigfolk skal få det betre, og han gjer motstand mot rike og undertrykkande makthavarar. Idealet hans samsvarar slik med mykje av det kristendommen står for.

Farfaren til Bodvar, Orm Andregg, var formann i det frilynte ungdomslaget til han var over 50. Han er både målstrevar og fråhaldsmann, har ansvar for fattigkassa, og har i fleire periodar sete som ordførar. Alt i alt er Orm tilsynelatande ein samfunnsnyttig, attraktiv og oppegåande gammal mann. Men Orm er som Bodvar ein ulv i fåreklede. Han har vore flinkare til å få andre til å arbeide for seg enn til å arbeide sjølv, og han har eit nedverdige syn på kvinner. Han utnytter først kona og så dottera si. Orm spekulerer i aksjar, kludrar det til med økonomien og blir involvert i spritsmugling.

I *Perlemorstrand* er det ikkje slik at skildringa av utsjånad og oppførsel utan vidare gir eit heilskapleg bilde av kven ein person er. Det er heller ikkje eit poeng for Hauge å kategorisere og sette personar opp mot kvarandre i binære opposisjonar, slik det er for

Rustbøle. Poenget med personframstillinga i *Perlemorstrand* verkar tvert i mot å vere å få fram at mennesket ikkje er eintydig. Personane er samansette og kan ikkje utan vidare plasserast i svart-kvite kategoriar som ”vonde” eller ”gode”.

Dei mange bibelallusjonane er med på å skildre særleg Bodvar. Allereie innleiingsvis opplyser forteljaren om at ein i romanen vil finne ”Adam og Eva, Kain og Abel om igjen” (16).² Syndefallet blir òg alludert til i ein episode der Bodvar bestemmer seg for å stele eit eple frå eit tre i hagen: ”Det hende mangt slikt i Bodvars liv; han åt av kunnskapens tre og han blei vis med at han var naken” (31). Forholdet mellom Bodvar og Mons og sjalusimotivet mellom dei, er òg karakterisert ved hjelp av bibelallusjonar. Bodvar ”har eit stykke bibelhistorie inne i seg, Kain og Abel, Esau og Jakob;...” (237).

Trass i at personane i *Perlemorstrand* prøver å vere gode mot andre, og sjølv om dei prøver å leve etter den kristne norma, er dei dømd til å mislykkast. Arvesyndmotivet får Hauge fram ved å la tre år gamle Bodvar skubbe Mons ut vindauget og finne på alt det andre han gjer. Verken Bodvar, Gunvald eller Orm er perfekte, for det er ingen menneske, kristne eller ikkje. Ein kan prøve å handle i tråd med nestekjærleiksbodet og å leve etter ein kristen moral, men ein vil aldri klare å leve eit syndefritt liv. Her bryt Hauge med den kristne populærromanen, der personane nettopp verkar å kunne velje eit syndefritt liv gjennom å vende seg til og tru på Gud.

Perlemorlandet, og dei mange variasjonane av denne metaforen, blir forbunde med uskuldstilstand, morsliv og morsfigurar. Når mor til Bodvar dør, dør perlemorlyset og uskulda til Bodvar med ho: ”Den dagen mor døde, var siste gongen eg såg det, siste gongen på lang tid. Den dagen byrja eg å hata Mons medvite. Eg hadde hata han før, i glimt. Men det tar tid å bryta seg ut av Perlemorland” (42). Perlemorlandet er eit bilde på tidleg barndom, der ein ikkje har omgrep om det som er vondt. Perlemoralderen er ”alderen før ein kan gjera seg skuldig i medviten synd” (40). På eit tidspunkt må ein bryte med denne tilstanden av uskuld og manglande bevisstheit, og ein blir då bevisst på at det finst forskjell på godt og vondt. Livet blir ein kamp mellom det å ville det gode, men likevel vere dømd til å gjere det vonde. Eit eksempel på ein slik kamp finn me hos Bodvar. Å sette seg sjølv og sine egne behov i sentrum kjem i konflikt med det å vere god mot andre, og egoismen hans får sin yttarste konsekvens når han indirekte er skuld i at Mons tar livet av seg. Perlemormetaforen peikar saman med bibelallusjonane fram mot det som kjem til å hende med Mons. Lesarane blir bevisst den kampen som føregår inne i Bodvar, både før og etter Mons sitt sjølv mord.

² Alle sitat knytt til *Perlemorstrand* er henta frå: Hauge, Alfred (1974) *Perlemorstrand*. Gyldendal (sjå litteraturlista)

Det er det som skjer inne i personane som er viktig for Hauge, og det som skjer inne i personane er meir samansett enn at det kan avdekkjast ved hjelp av ein enkel karakteristikk av personane sin utsjånad. Hauge viser til utbreidde mytar for å karakterisere Bodvar, mytar som er veleigna til å seie noko om menneskesinnet og mennesket generelt. Perlemorlandet er ikkje bare eit bilde på tidleg barndom, det er òg eit bilde på paradistilværet før syndefallet.

Når det gjeld frelsa eller saliggjeringa sin orden, finn me eit brot med denne i *Perlemorstrand*. Bodvar gjennomgår ein religiøs prosess i romanen, men prosessen skil seg frå den hos Gisle i *Sterke viljer*. Det skjer ei vekking i bygda, og Bodvar blir omvendt, men i motsetnad til Gisle som byrjar å lese i Bibelen og å gå på møte, ser ein ikkje dei store endringane i livsførselen til Bodvar. Omvendinga ser ut til å føre til ei kortvarig innsikt i og oppleving av Guds tilgjeving, men då Mons tar livet av seg sjølv, forsvinn denne innsikta. Bodvars bidrag til sjølv mordet er så utilgjeveleg at han er overtydd om at verken den rådande Gud eller noko menneske, inkludert han sjølv, kan tilgje han, og derfor utpeikar han seg til Gud: ” – Eg er Gud! ropar han. Difor kan eg tilgje meg sjølv! Ingen annan kan!” (282). Han gjer seg dermed skuldig i sjølv ursynda. Som vaksen kjem han rett nok til ei erkjenning av kven han har prøvd å vere, men likevel får me ikkje inntrykk av at han når fram til harmoni, verken med seg sjølv eller Gud. På dette punktet står Rustbøle og Hauge mot ein annan. Gisle klarer å forsone seg med seg sjølv og kan starte på det nye livet som frelst. For Hauge er ikkje omvendinga og det personlege kristenlivet noko ein kan knytte til eit skjema, det er meir komplekst enn som så.

Oppsummering

For å skape ein kontrast mellom kristne og ikkje-kristne blir det i *Sterke viljer* lagt mykje vekt på korleis personane ser ut og kva slags eigenskapar dei har. Mens dei kristne, representert av Blenda og Snorre, blir tildelt utelukkande positive eigenskapar, kjem dei ikkje-kristne meir uheldig ut. Verknaden er at lesaren får eit inntrykk av at dei kristne er betre menneske med betre verdiar enn dei ikkje-kristne, og målet til Rustbøle er å få lesaren til å tenkje over sitt eige liv og sine eigne verdiar. I beste fall skal lesaren til slutt sitje igjen med dei same verdiane som forfattaren. Gisles veg mot frelse kan bli forstått som eit bilde på at om du omvender deg, så vil egoisme, kynisme og gjerrigheit bli erstatta av omsorg, nestekjærleik og sjølvoppofring.

I *Perlemorstrand* er ikkje personteikninga like svart-kvit som i *Sterke viljer* og mykje annan kristen populærlitteratur. Personane til Hauge er splitta mellom dei gode og vonde

kreftene som finst inni dei. På grunn av syndefallet er ingen menneske feilfrie, verken kristne eller ikkje-kristne, og synda pregar mennesket livet ut. Derfor endar ikkje hovudpersonen sin erkjenningsprosess opp med at Bodvar startar eit nytt og betre liv. Han har bare komme eit skritt vidare på vegen mot å forstå kven han sjølv er som menneske. Det Hauge var kritisk til i samband med den kristne underhaldningslitteraturen, var nettopp moralen som gjekk ut på at om ein bare omvender seg, så ordnar alt seg. Poenget til Hauge verkar å vere at ingen forandrar seg og blir eit godt menneske over natta. Det å bli eit godt menneske er noko ein må kjempe for heile livet.

Form

Den kristne populærlitteraturen er skriven for å ha ein brei appell. Målet er ikkje å utfordre lesarane intellektuelt, men heller å stadfeste trua og omvende dei som treng det. Dermed får litteraturen ein pedagogisk funksjon. Dei verdiane som blir fremja i romanane, skal finne gjenklang i lesaren. Sjølv fortellinga blir ikkje forstyrra av formmessige eksperiment, men har ein føreseieleg oppbygning med eit enkelt og kjent fortellingsmønster slik at handlinga er lett å leve seg inn i. Språket i den kristne populærromanen er ukomplisert og til dels klisjéprega, og det kan attpåtil vere inspirert av "Kaanans språk", særleg når forfattaren tar for seg kristeleg tema. "Kaanans språk" er her til lands kjent som ein bibelprega språkbruk særeigen for forkynning, vitnesbyrd og songtekstar i bedehusmiljøet (Riiser, 1977, s. 37).

Tru og vilje. Forma i *Sterke viljer*

Paratekstane

Den franske litteraturteoretikaren Gérard Genette har introdusert omgrepet paratekst. Parateksten er ei udefinert sone mellom tekst og utanom-tekst som langt på veg påverkar lesinga og forventinga vår til det verket me sit med i handa. Den fører oss inn i sjølv verket, og kan i tillegg til å gje oss informasjon om forfattar, forlag, utgåve og sjanger, gje oss hint om tematikken (Genette, 1997b). Forord, baksidetekst, illustrasjonar og epigrafar er eksempel på paratekstar, men særleg tittelen på boka innehar ei viktig rolle, skriv Karin Holter i *Tekst og virkelighet – åpninger i Claude Simons romaner* (1990). Ein vellykka tittel skal få lesaren interessert i og nysgjerrig på boka, samtidig som den helst skal samsvare med innhaldet i teksten.

Tittelen *Sterke viljer* vekkjer forventningar hos lesaren om å bli presentert for

personar som trass motstand aldri gjer seg og som trur at alt er mogleg. Assosiasjonen tittelen gir samsvarar derfor godt med innhaldet i Rustbøles roman. Lesaren finn ikkje tittelen direkte uttrykt i sjølve teksten, men Blenda og Snorre mister aldri håpet om å omvende Gisle og resten av bygdefolket. Dei har sterke viljer. Verken forlag eller forfattarnamn har fått plass på framsida av romanen, men den kristne utgjevaren De unges forlag og namnet til Lars Rustbøle står på bokryggen og tittelbladet. Tilsvarende praksis ser ein igjen på fleire andre romanar skrive av Rustbøle, men det finst òg eksempel på det motsette. På ungdomsbøkene hans frå 1920- og 30-talet er både forfattarnamn og forlag prenta på framsida av bøkene. På framsida av romanen *Livet går vidare* (1950) finn me forfattarnamnet, men ikkje forlaget. Den store variasjonen bøkene imellom kan tyde på at plassering av utgjevar og forfattarnamn er heller tilfeldig.

Tar ein omsyn til det Genette kallar epiteksten, for eksempel det som er blitt opplyst om verket andre stader enn i direkte tilknytning til teksten, får ein vite at Rustbøle er ein kristen forfattar som tar opp kristeleg tema i romanane sine. For eksempel legg Rustbøle sjølv ut om trua si i sjølvbiografien sin. Søkjer ein opp Rustbøle i forfattarleksikon, mellom anna Willy Dahls *Nytt norsk leksikon* (1971), blir den kristeleg tematikken tatt opp òg der. Dermed aner lesaren at han i *Sterke viljer* vil møte personar som ikkje bare er sterke i viljen, men òg i trua. Den potensielle lesaren kjenner gjerne forfattaren frå før. Har ein lese andre bøker av Rustbøle, som jo følgjer same mønster i alle bøkene sine, forventar ein at personane i *Sterke viljer* får viljen si til slutt, noko dei òg gjer. Gjennom paratekstane får lesaren altså ein sterk indikasjon på kva han har i vente. *Sterke viljer* er dermed føreseieleg og lett å kjenne att.

Verken på omslaget eller på tittelbladet blir det presisert kva sjanger *Sterke viljer* tilhøyrer, men det er ein forteljande tekst, og med sine 238 sider og 24 kapittel er lengda i tråd med det ein vanlegvis vil definere som ein roman. Fråværet av sjangernemning på omslag og tittelblad går igjen i romanane til Rustbøle, det same gjeld andre bøker gitt ut på De unges forlag, for eksempel bøkene til Anna Sørbø og Leonard Strömberg.

Komposisjonen

Med enkelte unntak er handlinga kronologisk fortalt, og kvart av dei 24 kapitla er nummerert med romartal. Forteljinga følgjer ein tradisjonell handlingsgang. I eksposisjonen finn lesaren bakgrunnshistoria til Blenda og Snorres mor. I igangsettingsfasen kjem Blenda og Snorre til heimebygda hennar, og dei vekker skepsis hos Gisle og fleire andre i bygda. Slik ”provoserer” særleg møtet med Gisle fram vidare handling. Etter dette skjer det ei

intensivering av konflikten mellom dei to stesyskena på den eine sida og bygdefolket på den andre. Klimakset inntreff i kapittel 20, når Blenda og Snorre får presten over på si side. Og straks dei står på god fot med både presten og Gisle, løyser problema seg for dei unge. Forteljinga blir runda av med at konflikten er løyst og interessemotsetnadene harmonisert.

Forteljaren

Forteljaren er allvetande med skiftande intern fokalisering. Det er først og fremst kjenslene og oppfatningane til hovudpersonane Blenda, Snorre og Gisle lesaren får innblikk i. Men forteljaren kommenterer òg hendingar og personar direkte. Når Snorre reddar Gisle frå å blø i hel av eit kutt i handledet, trur Gisle at Snorre er ein heidensk trollmann. For lesaren forklarar då forteljaren at ”det var satan som huserte i ham, men det forstod ikke armingen. Han hadde latt seg lede av djevelen, og det er en som ikke er god å få bukt med” (154). Om den vanskelege situasjonen Blenda og Snorre har vore i, kommenterer forteljaren: ”Det var et Guds under at de holdt ut, men troen på Gud kan klare det som ser umulig ut” (137). Ein kan dermed få inntrykk av at forteljaren gjennom kommentarane sine prøver å styre lesaren i retning av det kristne verdisynet han sjølv står for.

Språket

Språket i *Sterke viljer* er prega av enkle setningskonstruksjonar og av daglegdagse ord og uttrykk. Men i dei avsnitta der Blenda og Snorre, og i enkelte tilfelle forteljaren, snakkar om Gud, endrar språket seg noko, og det blir meir høgtideleg. Her kan me finne eit språk som minner om ”Kaanans språk”, bare forenkla og meir klisjéfyllt. Snorre forkynner at Gud ”kan frelse mennesker og la de argeste motstandere bli hans trofaste arbeidere” (213), og forteljaren kommenterer at ”den som ærer Gud, får lykke til lønn” (206). Uttrykksmåten her er meir forkynnande og bibelprega enn elles i boka. Ved å endre vokabular når det blir snakka om Gud, får Rustbøle framheva den kristne budskapet og viktigheita av den i romanen. Formålet er å gjere lesarane ekstra mottakelege for budskapet om kva Gud er i stand til å utrette.

Sidan det bibelliknande språket blir knytt til Blenda og Snorre, er språket med på å tydeleggjere kontrasten mellom desse to og dei andre personane i *Sterke viljer*. Dei mange adjektiva forfattaren bruker i romanen blir på tilsvarende vis ein måte å skilje personane på. Eg har allereie på side 11 vore inne på at dei smykkande adjektiva og plussorda er nytta om Blenda og Snorre, mens dei meir nedsettande adjektiva og minusorda blir knytt til Gisle og alle andre som står i eit konflikthold til dei to stesyskena.

Det finst òg eit par reine bibelsitat i romanen. Bibelsitata ber preg av høgstil, som i *Første Johannesbrev*. ”Hver den som hater sin bror, er en manndraper, og I vet at ingen manndraper har levende liv blivende i seg” (1. *Johs.* 3,15), siterer Blenda når ho prøver å overtyde Snorres far til å forsonast med Gisle. Bibelsitatet gir autoritet til Blendas forkynning. Presten i bygda siterer frå *Andre Korintarbrev* når han endeleg godtar Blenda og Snorre: ”Det gamle er forganget, se, alt er blitt nytt!” (2. *Kor.* 5,17). Her verkar det meir som at bibelsitatet er meint å stadfeste at Guds ord er blitt oppfylt.

Og du min medarbeidar. Forma i *Perlemorstrand*

Paratekstane

Hauge valte å bruke ein metafor som tittel på boka si: *Perlemorstrand*. Det latinske uttrykket for perlemor er *mater perlarum*, som betyr ”perlene si mor”. Perlemuslingen er som ei mor eller livmor for dei naturlege perlene som blir danna i ein perlemusling. Hauge koplar kjensla ein har av uskyldstilstand i barndommen til morsfiguren. Når ein blir lausrive frå morsfiguren, byrjar ein å bli bevisst eiga synd. Slik viser tematikken i romanen tilbake på tittelen. Me finn heile 24 variantar av perlemormetaforen i romanen, og til saman blir perlemormetaforen nemnt 73 gonger på boka sine 300 sider. Tittelen på Huges roman peiker altså heller overtydeleg på hovudmetaforen i romanen. Sjølv om lesaren vil assosiere tittelen *Perlemorstrand* med nettopp perlemor, og deretter kanskje med reinheit og uskyld, vil han neppe forstå kva metaforen betyr før lesinga av romanen. Tittelen er med andre ord meir kompleks enn *Sterke viljer*, og kan tolkast på fleire plan. Lesaren vil likevel, på same måte som i tilfellet med *Sterke viljer*, tenkje at tittelen på ein eller annan måte kan vere relatert til den kristne trua. Sjølv om *Perlemorstrand* ikkje er utgitt på eit kristent forlag var Hauge som Rustbøle kjent som ein kristen forfattar.

Saman med tittel og forfattarnamn kan publikum lese på framsida at *Perlemorstrand* foreløpig er det siste verket i Utstein Kloster-syklusen. *Perlemorstrands* tilknytning til Utstein Kloster-syklusen blir forklart nærmare på den eine innbretten. Her blir dei tre førre verka i syklusen ramsa opp, og Huges innleiing til diktsamlinga *Det evige sekund* (1970) blir sitert. Det er ikkje snakk om framhald frå bok til bok i syklusen, og heller ingen ytre samanheng, men ein indre slektskap. Utstein Kloster står i tillegg som ”ein geografisk og idémessig midtstad” i serien.

I motsetnad til den forsiktige framhevinga av De unges forlag på ryggen av *Sterke viljer*, er Gyldendals namn godt synleg på framsida av *Perlemorstrand*. Dette er i samsvar

med Gyldendals praksis. Hauge har sjølv sagt at det var tilfeldigheter som gjorde at han i 1951 skifta forlag frå Ansgar til Gyldendal, og at grunnen ikkje var at han ville nå ut til fleire lesarar (Hauge, 1995b, s. 73–74). Likevel kan ein ikkje sjå bort i frå at det kan ha hatt ein viss verdi for Hauge at han gjekk frå å utgje bøker på eit kristent forlag, til eit forlag med ein mykje breiare profil. For publikum kunne forlagsskiftet tyde på at Huges romanar skilde seg frå den tradisjonelle kristne underhaldningslitteraturen. Statusen til Hauge som forfattar steig truleg òg etter skiftet av forlag – Gyldendal Norsk Forlag var anerkjent som eit av dei store kulturforlaga. På tittelbladet blir *Perlemorstrand* sjangerbestemt som roman, samtidig som det òg her blir informert om at dette er siste verk i Utstein Kloster-syklusen. Same praksis finn ein i alle dei andre bøkene til Hauge, og det ser ut til at Gyldendal var og er konsekvent i presiseringa av sjangernemning når det er snakk om Huges romanar.

I baksideteksten får lesaren ein liten smakebit på kva *Perlemorstrand* inneheld. Hauge gir ifølgje forlaget eit ”rikt og fasettert” bilde av hovudpersonen, Bodvar Staup. Han skildrar menneske og miljø med ”burlesk humor og inntrengjande alvor”. Handlingsgangen er ”intenst dramatisk”, og romanen har ”langt på veg komposisjonsform som ein kriminalroman”. Om tilvisinga til krimsjangeren vekker forventningar om ein bestemt type spenning, blir dei neppe innfridd. Rett nok fins det brotsverk og valdeleg død i romanen, og forteljaren antyder ikkje kven ”mordaren” er før heilt til slutt, men spenningsstiginga ligg ikkje på det ytre planet, som i ein kriminalroman. Den er fundert i Bodvars indre kjensleliv.

Den andre innbretten er vigd utdrag frå omtalar av tidlegare verk i Utstein Kloster-syklusen, signert Aasmund Brynhildsen, Willy Dahl og Carl Fredrik Engelstad. Ifølgje Brynhildsen tar *Mysterium* ”et av vår tids dypeste menneskelige problemer opp på en måte som hittil ingen annen har gjort det i diktisk form”. I sitatet frå Dahl heiter det om *Legenden om Svein og Maria* (1968) og dei andre verka i Utstein Kloster-syklusen at ”det er ikke risikabelt å spå at denne syklusen kommer til å bli et av storverkene i vår tids norske diktning”. Engelstad meiner på si side at diktsamlinga *Det evige sekund* er ”et av de betydeligste verker i moderne norsk diktning”. Attgjevinga av desse omtalane skaper forventningar hos lesaren om at *Perlemorstrand* føyer seg i rekkja av storverk, skrive av ein betydeleg og nyskapande forfattar. Dei svært så gode omtalane av dei tidlegare verka i Utstein Kloster-syklusen er dermed kanskje noko av grunnen til at *Perlemorstrand* så inngåande blir kopla til denne syklusen på den første innbretten, samtidig som koplinga blir presisert både på framsida og på tittelbladet.

Epigrafen som innleier *Perlemorstrand* er eit sitat henta frå Bibelen: ”Da sagde de til ham: kjære, siig: schibboleth, og han sagde: sibboleth, og kunde saaledes ikke udtale det ret;

saa grebe de ham og slagtede ham ved Jordans færgesteder” (*Dommarane* 12,6). Ifølgje Genette er forfattarnamnet til det verket som blir sitert ofte viktigare enn sjølve sitatet (1997b, s. 147), mens Holter skriv at den viktigaste, og litterært sett mest interessante funksjonen til epigrafen, ligg i det samspelet som oppstår mellom epigrafen og teksten den innleier. Det er den aktive dialogen mellom desse tekstane som er det sentrale. Kva slags tematikk illustrerer epigrafen som autonom tekst, innanfor den siterte teksten, og på kva slags måte bruker forfattaren epigrafen (1990, s. 70–71)?

Epigrafen i *Perlemorstrand* peiker tydeleg på tematikken i romanen. Når ”schibboleth” blir nemnt omtrent 40 gonger i romanen, indikerer dette òg at sitatet frå *Dommarane* spelar ei viktig rolle for tematikken. *Dommarane* 12,6 fortel om når folket frå Gilead stengde vadestadene over Jordan for efraimittane. Kvar gong det kom ein flyktning frå Efraim og ville over bekken, blei dei spurt om dei var frå Efraim. Svarte dei nei, blei dei spurt om dei kunne seie schibboleth, det hebraiske ordet for kornaks. Dialekten til efraimittane gjorde at dei ikkje kunne seie schibboleth, men heller sa sibboleth. Når dei blei avslørte, blei dei drepne. Ordet schibboleth blei altså brukt som eit inngangssord eller passord for å stengje nokon ute. I *Perlemorstrand* symboliserer ordet nettopp det å bli invitert inn, bli inkludert og bli sett, ikkje bare av andre menneske, men òg av Gud.

Komposisjonen

Perlemorstrand startar med at forteljaren, som tilsynelatande er forfattaren av romanen, fortel om sjølve skriveprosessen. Han legg ut om planane han har for romanen, og han gir oss nokre hint om kva me som lesarar kan vente oss. I slutten av boka møter me forteljaren igjen. Nå summerer han opp og reflekterer over det han har skrive, i tillegg til å gjere greie for korleis skriveprosessen har vore. Innleiinga og avslutninga dannar på denne måten ein sirkelkomposisjon.

Romanen vekslar mellom tre tidsplan, og kronologien blir derfor broten. Forteljaren presenterer innleiingsvis sjølv tidsplana, som han kallar for ”erindringsplanet”, ”samtaleplanet” og ”samtdsplanet”. ”Erindringsplanet” omhandlar barndommen til Bodvar og Mons. I ”samtaleplanet” møtest forteljaren og Bodvar på Utstein Kloster 30 år seinare, mens ”samtdsplanet” omhandlar sjølve skrivesituasjonen. For å hjelpe lesaren med å halde orden på tidsplana, er kvart kapittel utstyrt med ei overskrift der forteljaren informerer lesaren om stad og dato for det som skal komme.

Perlemorstrand har ein tydeleg eksposisjon, der forteljaren presenterer prosjektet sitt. I *Perlemorstrand* finst det likevel ingen openbar spenningsoppbygging på det ytre planet.

Høgdepunktet på handlingsplanet kan seiast å vere sjølv mordet til Mons, men før den tid blir ikkje konflikten mellom Bodvar og Mons intensivert. Noko fall i spenninga er heller ikkje tydeleg – handlinga kulminerer ikkje mot ei endeleg løysing på dei problema Bodvar har.

Sjølv om tittelen ikkje avslører motivet i *Perlemorstrand*, har lesaren likevel fått fleire haldepunkt å gå etter når han har lese innleiingskapitlet. Forteljaren skriv rett nok at Bodvars skjebne stort sett ”ligg i skodde”, og at boka som no skal bli utforma ”er eit ukjent kontinent” for forteljaren. Men like etterpå hevdar han at han skal skrive noko som minner om ein kriminalroman. Bare forfattaren veit namnet på mordaren, men enno ser heller ikkje han alle ”vegar fram til mordarstaden, der kniven hogg”. Lesaren kjem til å sjå ”blenk av kniven her og der; stundom er blenket så brått og fort at du ser ikkje våpenet; men kanskje kjenner du støkken”. Det er i tillegg ”ei bok om slekt” og ”Adam og Eva, Kain og Abel om igjen...” (16). Allereie frå første kapittel av, då Bodvar kastar seg over Mons og knar hovudet hans i stein og jord, blir det hinta om at Kain og Abel er Bodvar og Mons, og alle med litt bibelkunnskap veit at Kain til slutt drep Abel. ”Mordaren” på handlingsplanet er indirekte avslørt.

Hauge punkterer altså prosjektet og krimgåta, i alle fall på handlingsplanet, innleiingsvis. Handlinga blir på éin måte like føreseieleg som i *Sterke viljer*. Forskjellen er bare at punkteringa her verkar å vere bevisst frå Hauge si side. Ein får ikkje inntrykk av at Huges prosjekt er å lage ei tradisjonell forteljing, lik den kristne underhaldningsromanen, der handlingsgangen følgjer ei tradisjonell spenningskurve frå start til slutt. Det er den indre kampen som føregår inne i Bodvar som er viktig. Ei tydeleg spenningsoppbygging på det ytre planet ville ha tatt fokuset vekk frå Bodvars indre kamp.

Forteljaren

Heile fem forteljarstemmer kan ifølgje Alf Gunnar Eritsland påvisast i *Perlemorstrand* (1977). Eg kjem ikkje til å skilje mellom alle desse stemmene, men har som utgangspunkt at det i romanen fins éi forteljarstemme som kommenterer og møter lesaren på alle plana. Innleiingsvis, på ”samtdsplanet”, møter me ein sjølvmedveten og autoritær eg-forteljar, som gjer seg ut for å vere forfattaren av verket me les. Eg-forteljaren kjem med oppdateringar om skriveprosessen fleire stader (6, 7, 8 og 12), men elles er innleiings- og avslutningskapitlet vigd forfattarrolla og refleksjonar forteljaren gjer seg om det å skrive ein roman. Han er opptatt av at det som blir skrive bare er illusjon, at han sjølv òg bare er ein illusjon, og at romanen blir til mens han skriv.

På ”samtaleplanet” fortel forteljaren frå då han ved fleire høve møtte Bodvar ved

Utstein Kloster i 1973, og det er gjennom samtalanane om Bodvars barndom at mykje av stoffet på ”erindringsplanet” kjem fram. Det er òg her me får vite at namnet til forteljaren er Alfred (40). Men ”Alfred” er òg sjølv til stades på ”erindringsplanet”. Han er Bodvars barndomskamerat, og har derfor god kjennskap til Bodvar, Mons og dei andre personane på øya.

På ”samtidsplanet” etablerer forteljaren ein lesarrepresentant, Medarbeidaren: ”Og du, Medarbeidar, du blir min medarbeidar så sant du les no og sidan held fram å lesa” (10), og han inviterer denne Medarbeidaren til ”å bli med og forma ut dei bøkene eg har etla meg til å skriva etter denne første. Om du vil og tykkjer du kan” (10). Forteljaren går til og med så langt at han ber Medarbeidaren skrive til han og komme med forslag om kva som skal skje med Bodvar i bøkene som kjem etter *Perlemorstrand*: ”Du kan bli med å gje dei andre bøkene innhald og form. Skriv til meg, kom med framlegg! Ta meg alvorleg!” (11). Slik bryt Hauge illusjonen og lar forteljaren tale direkte til lesaren, ikkje bare innleiingsvis, men gjennom heile romanen. Ved å invitere lesaren til å vere med å forme romanen, som meddiktar, prøver han å skape ein fellesskap mellom forteljar og lesar.

Ifølgje Per Thomas Andersen var Hauge truleg den første som byrja å eksperimentere med moderne metafiksjonsteknikkar i Noreg. Metafiksjon er som kjent ein skrivemåte der det blir konstruert ein fiksjon, men der den same fiksjonen samtidig blir avslørt som illusjon (Andersen, 1996, s. 104). Metafiksjon som fenomen finn ein så langt tilbake som på 1600-talet, der forfattaren Miguel de Cervantes brukte teknikken i *Don Quijote* (1605, 1615). Det er ingen tvil om at ein finn eksempel på metafiksjon i *Perlemorstrand*. ”I essaypregede innslag med analyserende og kommenterende preg, i direkte lesarhenvendelser til den ideale lesar (som Hauge kallar sin Medarbeider) samt i metanarrative avsnitt trekker fortelleren selve skriveprosessen inn i fortellingen”, skriv Andersen om *Perlemorstrand* og dei andre bøkene i Århundretrilogien (1996, s. 105).

I *Perlemorstrand* kan me finne fleire typar forteljarkommentarar. Den første typen er meint å inkludere ”Medarbeidaren” og passe på at han heng med: ”Og la meg no straks, Medarbeidar, fortelja deg at Bodvar blei glad for diktet”, ”klungeren blømer nett på denne tid veit du, Medarbeidar”, og ”vi stig straks inn i året 1930, Medarbeidar”. Kommentaranane er med på å skape ein betre kontakt mellom forteljar og lesar, men verknaden av slike kommentarar kan fort bli at lesaren føler seg undervurdert, og at dei blir i overkant påtrengjande.

Ein annan type forteljarkommentarar er dei som ser ut til å utfordre lesaren til å reflektere over skivar- og lesarrolla i ein tekst. Forteljaren seier at hovudpersonen er

oppdikta, og at ”alt er løgn og dikt her, jamvel så gjennomført at eg ikkje ein gong skriv boka på den tid eller den stad som eg just har sagt” (16). Bodvar og Bodvars øy finst bare i forteljaren sin fantasi, og i lesaren sin fantasi om forteljaren ”greier å skriva ei brukeleg bra bok” (16) som lesaren maktar å ta inn i seg. Kva er røyndom, og kva er det ikkje? Kva er fiksjon, og kva er det ikkje? Dette er problemstillingar som på mange måtar knyter seg til både den tradisjonelle, kristne populærromanen og til kunst og litteratur generelt.

Ein tredje type kommentarar minner om forfattarkommentarane i Rustbøles roman: ”Måtte vi læra å kjenna våre perlemors stunder, våre uskylds stunder, og møta kvarandre med opne hender og med opne åsyn då!” (227–28). Ein tilsvarande kommentar er: ”Måtte vi læra å frykta Gud, elska vår neste, vera audmjuke under livsens tilskikkingar” (299). Konjunktivbruken gjer at desse kommentarane får eit forkynnande preg over seg. Forteljaren tar i tillegg eit tydeleg standpunkt til Gunvald Bleie som person: ”Derfor skil me lag med Gunvald Bleie her, Medarbeidar. Det var for stor avstand mellom hans ideal og hans evne til å gjere dei om til røyndom” (192).

Kanskje går det an å argumentere for at Medarbeidaren i *Perlemorstrand* er Hauges ”modellesar”. Den italienske forfattere og semiotikaren Umberto Eco hevdar at ”modellesaren” er den lesaren forfattere tilsynelatande har i tankane når han skriv ein tekst, eller den lesaren forfattere verkar å skrive til eller for. Eco påpeiker at det prinsipielt er snakk om ein *tekststrategi* forfattere nyttar seg av, og ikkje ein empirisk lesar av kjøtt og blod. Ideallesaren vil vere den lesaren som forstår og klarer å tyde dei kodane forfattere genererer i teksten, slik at teksten når sitt fulle potensiale: ”Modellæseren er en mængde af gunstige betingelser der skal oppfyldes for at en tekst kan aktualiseres i sit fulde potentielle indhold” (Eco, 1981, s. 193). Ei vidare drøfting av kven ”modellesaren” til Hauge verkar å vere, vil eg komme tilbake til i kapittel fire.

Språket

På same måte som personane i *Sterke viljer* bruker personane i *Perlemorstrand* daglegdagse ord og uttrykk i dialogen. I tillegg vender forteljaren seg til lesaren i eit personleg, munnleg kvardagsspråk som styrkar fellesskapen mellom forteljar og lesar. Inntrykket av at forteljaren faktisk snakkar direkte til eit du – til meg som lesar – blir forsterka. Men i dei nærmast forkynnande kommentarane frå forteljaren, endrar stilen seg til å bli meir høgtideleg, og det verkar som at Bibelen blir ein inspirasjonskjelde ikkje bare tematisk, men òg språkleg sett. Elles finn me som eg allereie har peika på fleire metaforar og allusjonar i romanen, som jo blir eit middel i utprøvinga av det temaet Hauge tar opp. Språket framstår samla sett som

meir komplekst og mindre klisjéaktig enn i *Sterke viljer*, men fordi perlemormetaforen blir gjentatt gong på gong, mister nettopp denne metaforen noko av effekten sin.

Oppsummering

Forma i *Sterke viljer* er i tråd med dei trekka som er typiske for kristen underhaldningslitteratur. Romanen har mellom anna ein enkel komposisjon og eit lett tilgjengeleg språk. *Perlemorstrand* bryt på si side med dei same trekka. Huges roman skil seg hovudsakleg frå *Sterke viljer* og annan kristen underhaldningslitteratur gjennom å ha ein forteljar som stadig bryt inn i handlingsgangen, tiltalar lesaren og skildrar sjølve skriveprosessen. At Hauge nytta seg av ein metafiksjonsteknikk allereie på 1960- og 70-talet, meir enn ti år før Jan Kjærstads *Homo Falsus* (1984) og Kjartan Fløgstad's *Det 7. Klima* (1986) – to romanar som ofte blir framheva som metafikstive verk her til lands – gjer at Hauge var ein tidleg eksponent for denne teknikken i Noreg.

Tematikk

Det seier seg vel sjølv at tematikken i den kristne underhaldningslitteraturen er knytt til den kristne trua og læra. Bodskapen er ofte at den som ikkje allereie er omvendt må omvende seg og ta del i Guds fellesskap. Store delar av den kristne underhaldningslitteraturen representerer i tillegg eit forsvar for tradisjonell lekmannskristendom. Samtidig speglar tematikken i desse bøkene gjerne den kristendomsforståinga ein finn i pietismen. Motsetnaden mellom det gode (Gud) og det vonde (Djevelen) står sentralt.

Be, så skal du få. Tematikken i *Sterke viljer*

Lars Rustbøle blir av Ingrid Nymoen kalla ”den pietistiske bygdekulturens forsvarer”, og ”den radikale vekkelsesteologiens fremste litterære talsmann” (1985, s. 55). *Sterke viljer* kan illustrere kvifor Rustbøle får denne nemninga.

Romanen tematiserer hovudsakleg det å vere ein kristen versus ikkje å tru på nokon gud. Målet er å overtyde lesaren om at det første alternativet er det beste. Blenda og Snorre er dei kristne forbilda. Forteljinga om desse to speglar korleis livet til lesaren kjem til å bli om han omvender seg og byrjar å leve i tråd med den kristne læra. Skildringa av Gisle og dei andre motstandarane til Blenda og Snorre speglar livet til den som *ikkje* lever etter ei kristen lære, samtidig som skildringa viser lesaren endringa som skjer når ein blir frelst.

Tanken om at mennesket ut i frå eigen fri vilje kan tru på Gud og bli frelst, og slik

sjølv avgjere lagnaden sin, står sentralt i *Sterke viljer*. Når Gisle kjem til ei erkjenning av at han har handla umoralsk, innser han at han har selt sjela si til djevelen: ”Han hadde vært stygg mot Blenda, mot Snorre og mot sine egne. Alt hadde vært stygt hos ham, og det syntes han ikke var det minste rart. Han var jo blitt besatt av Den vonde. Det var han som hadde solgt sjelen sin til djevelen” (156). I motsetnad til Blenda og Snorre har han vore svak i viljen og valt djevelen framfor Gud. Lesaren får dermed eit inntrykk av at frelsetileigninga er ei viljeshandling. Er ein bare sterk nok i viljen, vil ein velje Gud og bli frelst. Tar ein ikkje det rette valet, vil ein bli straffa.

Sara, kona til Gisle, ”kunne ikke forsone seg med den nye rørsla” (213). Ho nektar å delta på bedehusmøta, og ho vil ikkje ha ”nyeangelister til å synge i huset sitt” (213). Blenda og Snorre klarer aldri å omvende Sara, og sjølv om dei ber for henne, seier Snorre at ”Gud kan ikke frelse et menneske som ikke vil” (214). Til slutt blir Sara sjuk og dør, ”uten å komme til bevissthet” (219). For lesaren verkar det som at ho blir straffa fordi ho i motsetnad til Gisle vel å ikkje ta i mot Gud.

Blenda og Snorre er sterke i viljen og lar seg ikkje freiste eller kue av djevelen eller andre som prøver å utfordre dei på den kristne overtydinga deira. Gisle har latt seg leie av djevelen, men blir påverka og inspirert av Blenda og Snorre og forkynninga deira, og startar dermed eit nytt liv som frelst. Sara dør i synd. Det er den enkelte sitt val om ein etter å ha fått forkynt Guds ord vil la seg omvende, men det krev viljestyrke, og at ein fullstendig gir seg over til Gud. Alternativet er eit liv i fortaping. For pietistane var frelsa nettopp eit personleg val. Kvar og ein måtte velje om han ville gi seg over til Gud og bli frelst. Til sjuande og sist var det derfor menneska sjølv som måtte stå til ansvar for det valet dei hadde tatt og det livet dei fekk. Valde ein feil, kunne ein takke seg sjølv om ein blei sjuk eller ulykkeleg.

Dei to syskena, Blenda og Snorre, vender seg til Gud gjennom bøn både når dei treng hjelp, men òg når dei vil takke han for noko han har hjelpt dei med. Presten i bygda nektar å vie Snorre og Helga og Blenda og Anders. Likevel sender dei ut invitasjonar og planlegg bryllaup. Snorre har bedt Gud om å påverke presten slik at han ombestemmer seg, og han er derfor ikkje bekymra over om bryllaupet kan finne stad. Han er overtydd om at han vil bli bønheyr: ”Gud ville nok hjelpe dem. Det gjaldt bare å takke og be. Takk var nemlig noe som fulgte både foran og etter bønnen hans” (187). Når presten, etter at Snorre har redda han frå å drukne, ombestemmer seg og likevel vil vie syskenpara, er dette Gud sitt verk.

Men Blenda og Snorre sitt forhold til Gud er ikkje bare basert på bøn. Livet deira består i å ære Gud og gjere gode handlingar i hans namn. Til slutt sit dei begge to igjen med

ektefelle, ny heim og eit nytt bedehus. Dei har klart å omvende fleire sambygdingar, og Gisle har endeleg forsona seg med far til Snorre. Dei to mennene har endå til blitt kameratar og vil flytte ilag. Å leve eit moralsk og gudfryktig liv har løna seg, både materielt og åndeleg. At det å omvende seg vil føre til eit meir lykkeleg liv, uttrykkjer òg Blenda ved eit høve direkte: ”Helt lykkelig kan du ikke bli før du har gjort opp med Gud og blitt en kristen” (227).

Òg her er *Sterke viljer* i tråd med den pietistiske tradisjonen. Menneskesynet i pietismen går ut på at mennesket er i stand til å leve moralsk rett om det bare lever i bøn og i Guds nærleik. Løna er åndeleg og jordisk rikdom. Pietismen var i det heile tatt ein reaksjon på at kyrkja var meir opptatt av dogmatisk lære enn personleg fromleik og det å ha ein rett livsførsel. Pietistane ville i utgangspunktet ikkje angripe kyrkjelæra, men flytte interessa frå læra til livet.

Grunnhaldninga i Rustbøles romanar er fatalistisk, hevdar Ove L. Eide. Alt som skjer er eit ledd i Guds plan, og derfor meiningsfylt, mens ”menneska si oppgåve er å vere passive og viljelause reiskap i gjennomføringa av Guds plan” (1979, s. 324). I *Sterke viljer* er det òg slik at Gud styrer og bestemmer alt som skjer. Tilværet er predestinert, og det verkar som at dette er ein viktig bodskap i boka. Heile 20 gonger blir det presisert at det som har hendt, har hendt fordi Gud ville det slik, eller at det som kjem til å hende, er avhengig av kva Gud vil og meiner er det rette. ”Det var Gud som ville at du skulle leve. Han hadde nok en tanke med det” (39), forklarar Snorre etter at ein sint okse har angripe Helga. Og når Gisle har kutta seg til blods seier Snorre at han vil stå det over ”hvis Gud vil”.

Tanken om predestinasjon prega den pietistiske rørsla. Det enkelte mennesket si frelse eller fortaping var bestemt på førehand av Gud. Læra botnar i trua på at Gud er allmechtig og allvetande: Ingenting skjer utan at det er Gud sin vilje. Det syndige mennesket er i seg sjølv fortapt, mens frelsa er eit under som skyldast at den truande er blitt utvalt til frelse av Gud.

Som representant for den institusjonaliserte kyrkja yt presten motstand mot og kritiserer Blenda og Snorre. Han prøver å vende heile kyrkjelyden mot dei, og er ein ”streng”, ”lovisk” og overtruisk mann. Presten er skeptisk til det forsamlingshuset Snorre skal byggje, og han misliker at Blenda og Snorre ikkje går i kyrkja. Han meiner dei forkynner ”falsk lære”. Òg kyrkjetenaren spreier rykte om at Blenda og Snorre gir seg ut for å vere apostlar og at dei er ”ukirkelige”. Han seier at ”[v]i kan lese om det i Bibelen. Det skal bli slik i de siste tider. Det kommer vranglærere som forvrenger det sanne ord, og de gir seg ut for å være apostler” (170).

Ved å framstille presten og kyrkjetenaren på denne måten, kritiserer Rustbøle indirekte pretestanden og den etablerte kyrkja sin truspraksis, samtidig som *Sterke viljer* kan

lesast som eit forsvar for tradisjonell lekmannskristendom. Blenda og Snorre er representantar for den lågkyrkjelege rørsla. Dei byggjer bedehus og har ingen planar om å tilsette ein prest til å forkynne Guds ord. Bøn, bibellesing og song av salmar står i sentrum. Sidan Blenda og Snorre er normberarar i romanen, representerer dei den ”rette” truspraksisen, lekfolket sin truspraksis.

Karakteristisk for lekmannsrørsla var at den la vekt på det individuelle og personlege knytt til kristendommen, heller enn det institusjonelle eller kollektive. I kraft av Martin Luthers omgrep ”det allmenne prestedømme” kunne Guds ord bli forkynt av kven som helst og kor som helst. Forkynninga blei sett på som ein rett som prinsipielt tilkom alle kristne, mens presteembetet bare var nødvendiggjort av kyrkjelyden sine praktiske behov.

Rustbøle kan altså med rette kallast ”den pietistiske bygdekulturens forsvarer”. Tematikken i *Sterke viljer* er sterkt prega av haldningar ein finn innanfor den pietistiske rørsla, og det er desse haldningane Rustbøle verkar å ville stadfeste eller overføre til lesaren. Rustbøle legg seg dermed heilt på line med det som er typisk for kristen oppbyggingslitteratur.

Å ville det gode, men gjere det vonde. Tematikken i *Perlemorstrand*

Hauge voks opp i eit pietistisk bedehusmiljø i Ryfylke på Vestlandet. I sjølvbiografien sin *Barndom* (1975) skriv han varmt om bedehuset som samlingsstad. Bøn, song, måltid, kaffidrikking og personlege vitnemål om tru og åndelege røymsler, bidrog til å skape ein sterk fellesskap (1975, s. 93). På bedehuset fekk òg kjenslene rom, noko Hauge sette pris på: ”Det personlege vitnemålet hadde dertil ein kjenslekomponent som verka frigjerande. I ei tid som den vi no lever i, der det i altfor stor mon er sett på som ei skam å gje kjensler luft, må eg med saknad tenkje tilbake på det rom som bedehuset og vitnemålet gav for gråten” (1975, s. 93).

Men Hauge tar likevel eit oppgjær med litteratur- og kultursynet knytt til dette miljøet. Han var ikkje bare kritisk til at dei kristne underhaldningsforfattarane var meir opptatt av forkynning enn kunstnarleg utforming, men gjekk òg ut mot delar av kristendomssynet fleire av desse forfattarane fremja i bøkene sine. Hauge kritiserte det han meinte å finne av ”lykkemoral” hos dei. Blir ein omvendt, er trufast mot Gud, og lever eit liv i samsvar med boda, vil ein ikkje bare bli lykkeleg, men livet vil bli fritt for vondskap. Eller for å uttrykkje det med Huges eigne ord:

Hvis du er snill gutt og omvender deg, så vil Gud automatisk tilfredsstille dine begjæringer, først og fremst dine seksuelle, i den forstand at du som belønning for at du nå inntre i den triste og bedrøvelige kristenstand (for det må den jo være, all den stund en skal ha premie for å oppholde seg der!) skal bli forlovet og gift; her slutter nemlig en uhyggelig stor prosent av den kristelige bestselgerlitteratur! (Hauge, 1995a, s. 64)

For å få eit heilskapleg bilde av tematikken i *Sterke viljer* bør ein kjenne til kristendomssynet i pietismen. Skal ein få ei full forståing av *Perlemorstrand* bør ein på same måte vere kjent med tradisjonell luthersk teologi. Hauges roman ser nemleg ut til å ta opp i seg og drøfte fleire aspekt ved den tradisjonelle lutherske læra.

På same måte som Rustbøle tematiserer Hauge i *Perlemorstrand* hovudsakleg forholdet mellom Gud og mennesket, men i oppfatninga av kva det vil seie å ha eit forhold til Gud, og i synet på Gud og frelse, skil dei to forfattarane seg betydeleg frå kvarandre. Mens Rustbøle i *Sterke viljer* skil skarpt mellom dei som trur på Gud, og dei som ikkje trur på Gud, blir dette skiljet nærmast viska vekk i *Perlemorstrand*. Bodskapen her verkar å vere at alle har same opphav, og at alle står overfor dei same eksistensielle spørsmåla i tilværet, uavhengig om ein er kristen eller ikkje.

Perlemorstrand startar med at forteljaren ”skaper” Bodvars øy. Nesten som Gud set han saman holmar, og han reiser tre. Til slutt ”er det snart blitt kveld og det er blitt morgon den første dagen. Alt er såre godt” (14). Allusjonen til skapingsakta i *Første Mosebok* er tydeleg. Men den som kjenner sin Bibel, veit at etter at Gud har skapt verda og menneska, kjem syndefallet, og syndefallet pregar personane og spelar ei sentral rolle for tematikken i Hauges roman.

Bodvar illustrerer kva syndefallet inneber for mennesket. Han er både Adam, Kain og Jakob i ein og same person. Odd Kvaal Pedersen, Hauges kollega i *Stavanger Aftenblad*, skriv om *Perlemorstrand* at allereie frå byrjinga av er det gode innvove i det vonde, og omvendt. Sjølv når Bodvar gjer noko tilsynelatande godt for Mons, ligg det under at han vil fornedre han (1985, s. 76). Bodvars indre kamp om å ville det gode, men gjere det vonde, er i tråd med tradisjonell luthersk teologi. Mennesket kan ofte villa det gode, men fordi det er syndig, sviktar det likevel gong på gong. Ikkje før mennesket innser at det er syndig frå byrjinga av, kan det bli frelst. Men heller ikkje då vil det leve rett, sjølv om dei kristne har Kristi rettleiing og ideal å leve etter. At Bodvar blir omvendt på eit vekkingssmøte fører derfor ikkje til at han endrar karakter og oppførsel. Menneskesynet i *Perlemorstrand* skil seg på dette punktet frå *Sterke viljer*. Der får lesaren eit inntrykk av at så lenge personane omvender seg og blir kristne, vil dei ikkje ”synde” lenger.

Bodvar har vore på oppbyggingsmøte og lært om ”evigheders evighed” (57), og at i ”evigheders evighed” skal ein leve anten i evig pine eller i evig fryd. Bodvar ”skjelv” (58) og blir redd, og verkar å vere overtydd om at han aldri kan bli frelst. Han har gjort for mykje gale, og kjem derfor til å måtte leve i den evige pina. Dette eskalerer når han indirekte er skuld i at Mons tar livet sitt. Bodvar prøver då å frelse seg sjølv gjennom å prøve å vere Gud. Det er nettopp dette som i teologisk forstand kjenneteiknar det syndige mennesket: Det gjer seg til herskar over seg sjølv og jorda. Problemet er bare at mennesket ikkje kan frelse seg sjølv, uansett kor hardt det prøver. I tradisjonell luthersk teologi er det ikkje slik at mennesket kan velje om det skal bli frelst eller ikkje. Sjølv om frelsa kan opplevast som eit resultat av eit personleg val, er det til sjuande og sist Gud som står bak, det er Gud som vel ut og frelser. Mennesket har dermed ikkje noko anna val enn å gi seg hen, vere audmjuk og la Gud styre. Inspirert og rettleia av Kristus kan mennesket likevel til ein viss grad gjere det gode og leve rett, men Luther presiserte altså at dette ikkje hadde noko med frelsa å gjere. òg her skil *Sterke viljer* og *Perlemorstrand* seg frå kvarandre. I *Sterke viljer* blir det nettopp lagt vekt på at personane kan ta eit personleg val om dei vil bli frelst eller ikkje.

Spørsmålet om kvifor den ”allmechtige Gud” ikkje grip inn og reddar menneska frå sorg og smerte, finn ein ikkje svar på i *Perlemorstrand*. Mons henger seg sjølv, Lyder blir spidda ihel av ein slåmaskin, Kid valdtar tilsynelatande Nina og Jakob hogg seg i handa slik at han blir arbeidsufør. Forklaringa på desse hendingane verkar ikkje å vere at desse personane ikkje lever eit rettmessig og fromt kristenliv, noko som er grunnen til at det går galt med personane i *Sterke viljer*. Jakob blir for eksempel framstilt som den mest rettskafne, omsorgsfulle og fromme personen av dei alle. Tvert om illustrerer kanskje særleg Jakobs ulykke at livet er prega av både gode og vonde hendingar, uavhengig av kven ein er, korleis ein lever eller kva ein trur på.

Kvaal Pedersen tar opp det vondes problem i kommentarane sine til Århundretrilogien. Han påpeiker at ”et slikt strev med Gudsforståelsen” er eit bakanforliggende motiv i bøkene, men at det kjem mindre fram i *Perlemorstrand* enn i *Leviathan* og *Serafen* (1984). Når Hauge reflekterer over det vondes problem utan å komme med noko endeleg løysing, botnar det i den ærefrykta han har for Gud, meiner Kvaal Pedersen. Gud er så stor at menneskeleg fatteevne ikkje strekk til. Å innrømme at Gud verkar uforståeleg og uforklarleg er like gjerne eit ”sukk” som uttrykk for tvil, skriv Pedersen. Det same sukket finn ein igjen i mange av Bibelens bøker (1985, s. 81).

Òg her, i spørsmålet om det vondes problem, legg Hauge seg på line med tradisjonell luthersk teologi. Innanfor den tradisjonelle lutherske teologien har ein inga eintydig

forklaring på dette problemet, men tar det likevel opp til refleksjon og drøfting. Gud let på uforståeleg vis det vonde skje. I tradisjonell luthersk teologi går ikkje alt ”opp”. Her aksepterer ein at det finst ting mennesket ikkje forstår. I lekmannsrørsla opererer ein ofte med ei mykje meir ”forståeleg” gudsforståing. Sjølv om Gud styrer og har full kontroll, får mennesket likevel løn og straff for dei vala det har gjort, og det livet det har levd. Svaret på det vondes problem vil for pietistane vere at mennesket ved å vende seg bort i frå Gud sjølv har valt å utsette seg for all den vondskapen og smerta det blir utsett for.

Bodskapen i *Perlemorstrand* blir summert opp i diktet ”Songen om Rinbrad”, som er eit dikt innarbeid i romanen. Diktet byrjar med at Rinbrad, mennesket, blir fødd inn i ei verd prega av harmoni og uskyld, ei verd der alt er ukløyvt: ”På kvart treet der vaks, var rot og krone synleg gjorde til eitt gjennom stammen som batt dei saman”. Rinbrad kvilar trygt ved moras store bryst, ”omsider metta, halvt i blund halvt vaken, mens augo hans småningom vande seg til ei perlemorskimring som innanfrå ovstore muslingskal; ho gjennomlyste alt i landet der han skulle bu” (60).

Så kjem vendepunktet. Rinbrad opnar eit frøhus, leitar fram kjernen og frå denne stund av ser Rinbrad ”det ukløyvde kløyvt i alle ting”. Sola og månen, som han tidlegare hadde sett på som bror og syster, er no skilde og på evig flukt frå kvarandre. Syndefallet er eit faktum. Mennesket er blitt bevisst skiljet mellom vondt og godt, mellom lys og mørkre. I ein ”ubendig lengt eller å kjenna seg sjølv” speglar Rinbrad andletet sitt i vatnet, men andletet ”brest sund i ein splintra spegel” (64), og han innser at ”den som søker nærleik og einskap og liv i avglansen av seg sjølv, vil vakna og vita at alt han vinn, er utsletting og død” (64). I sitt eige spegelbilde ser mennesket, som den greske mytologiens Narkissos, bare ein illusjon, ein illusjon om at mennesket kan søke i seg sjølv det mennesket i realiteten bare kan søke og finne hos Gud: nestekjærleik, tilgiving og vegen tilbake til uskyldstilstanden i paradiset.

Rinbrad prøver å finne tilbake til mora si, men ho er borte, og Rinbrad er heilt åleine i tilværet: ”Ingen å dela gleder med atte han, ingen å dela sorg med, ingen å hata, ingen å elska og ingen å teia i lag med” (65). Difor bryt Rinbrad opp og gir seg ut på flukt, i ei søken etter det som ein gong var. Det lyriske eget fortel at songen om Rinbrad er meint å vere ei påminning til alle dei som har gløymt alt som ligg ”attanfor alt vi hugsar”, nemleg opphavet. Påminninga skal gjere at ein byrjar å lengte tilbake til Rinbrads land. Ein skal leite og prøve å finne vegen tilbake til paradiset. Men så lenge mennesket, som er ”kløyvt til mergen”, nøyer seg med ”speglingar, avglans av eige andlet i alt som er til”. Så lenge mennesket prøver å frelse seg sjølv, er dette søket fåfengd (65–66).

Bodvar Staups livshistorie er ”historien om et menneske som er kommet vekk fra

kontaktene med det uskyldsopphav som vi alle kommer fra, og som kjemper kampen mot ondskaper i seg selv og verden”, skriv Kjetil A. Flatin (1982, s. 64). Bodvar, som skal representere oss alle, søker etter å finne tilbake til perlemorlandet, perlemorstranda og perlemorlyset – tilbake til uskylda. Mykje tyder likevel på at mennesket ikkje når si perlemorstrand før det døyr og ifølgje den kristne læra blir fødd inn i eit nytt tilvære. Når mor til Bodvar døyr, skin det perlemorlys på henne, og ho ”ser inn i eit land ved ei fjern stille strand. Dit er ho alt på veg, bort frå dei” (239). Ho er på veg til si perlemorstrand, og er dermed ferdig med livsreisa si. ”Alle har vi ei perlemorstrand framføre”, skriv forteljaren, ”fjernt eller nær” (258).

Perlemorstrand tematiserer og problematiserer òg sjølv skriveprosessen og forfattar- og lesarrolla knytt til litterære tekstar. Kva inneber det å skrive ein roman? Kva krev det av forfattaren? Kva er lesaren si rolle? Kva er røyndomsnært, kva er det ikkje? Spørsmålet er om Hauge på denne måten for sin eigen og lesaren sin del bare vil drøfte litteraturen sitt vesen, og slik føre *Perlemorstrand* inn i ein meir moderne litterær kontekst, eller om han samtidig prøver å påverke lesaren til å senke gardan for å kunne leie lesaren i den retninga han vil.

I tillegg finn ein i *Perlemorstrand* det eg oppfattar som ein indirekte kritikk retta mot vekkingskristendommen. Dette kjem mellom anna fram i skildringa av Eivind Bleies møte med Kinamisjonen sitt hovudstyre. Gud styrer Eivind Bleies liv og lagnad ved hjelp av hovudstyret, kommenterer forteljaren, og hovudstyret tenkjer som regel rett. Når Eivind vil gifte seg, rår hovudstyret Eivind til å rådføra seg med Gud og med sitt eige samvit. Forteljaren kommenterer ironisk at ”[n]år ein skal inngå ektestand, er det ikkje nok med at dei små signal viftar for at ein kan kjøra trygt. Dei store signal må og vifta” (257).

Oppsummering

Hauge tematiserer, på same måte som Rustbøle, forholdet mellom Gud og mennesket. Mens den kristne populærromanen ber preg av eit pietistisk kristendomssyn, samsvarar innhaldet i *Perlemorstrand* med tradisjonell luthersk teologi. Dette får konsekvensar for korleis forholdet mellom Gud og mennesket blir framstilt. Dei bibelske fortellingane om Adam, Kain og Abel, Esau og Jakob legg grunnlaget for tematikken i *Perlemorstrand*. Dette er etiske grunnfortellingar, og målet til Hauge er å vise korleis desse pregar oss menneske òg i dag, kristne som ikkje-kristne. Det handlar om sjalusi og brodermord, og om menneska som strever etter å gjere dei rette tinga, men som gong på gong feilar. Hauge plasserer denne problemstillinga inn i ein kristen kontekst og vil formidle at menneska gjennom Guds nåde,

trass i at dei aldri fullt og heilt vil kunne leve eit moralsk rett liv, likevel kan bli frelst. I *Sterke viljer*, derimot, verkar budskapet å vere at det å ta eit val om å bli frelst, òg er eit val om å leve rett. Når ein blir frelst, vil ein automatisk bli eit godt menneske, og ein vil ikkje lenger handle umoralsk.

Intertekstualitet

Skrifta. Intertekstualitet i *Sterke viljer*

Intertekstualiteten i *Sterke viljer* er først og fremst knytt til Bibelen, og Rustbøle trekk inn fleire bibelsitat for understreke tematikken. Når Snorre skal forklare kvifor Gud har gjort han så sterk, viser han til Samson og *Dommarane* 13–16 (23). Snorre påstår at han har dei same kreftene som Samson. På same måte som Samson ser Snorre på seg sjølv som ein slags dommar eller hærførar som skal ”gå i krigen” for Gud. Gud gir med andre ord det truande mennesket styrke, slik at det skal kunne kjempe mot dei vonde kreftene i verda. Bibelverset Blenda siterer når ho prøver å overtyde Snorres far til å forsonast med Gisle, *Første Johannesbrev* 3,15, handlar om at ein ikkje vil få evig liv om ein er fylt av hat. Den som hatar sin neste, er ein mordar, og mordarar kjem ikkje til himmelen, forkynner Blenda. Her kjem budskapet om å ha ein rett livsførsel til syne (227).

Det er ikkje bare Blenda og Snorre som forkynner Bibelens budskap. Òg presten i bygda refererer til og siterer frå Bibelen. Først refererer han til *Andre Johannesbrev* 10–11 (162) for å forkynne at ein ikkje må ynskje menneske som ikkje fører ”den rette lære” velkommen. Gjer ein det, blir ein medskuldig i dei vonde gjerningane deira. Presten tenkjer her på Blenda og Snorre. Han les òg opp frå *Apostelgjerningane* 15 (112). Kapitlet handlar om trollmannen Barjesus som stod Paulus i mot. Han blei kalla djevelen sitt born og fekk ei frykteleg straff. Blenda og Snorre vil òg bli straffa om dei ikkje sluttar med trollkunstene sine, meiner presten.

Både presten og Blenda og Snorre refererer altså eksplisitt til ein annan tekst i romanen. Ein kunne kanskje tenkt seg at det bare var Blenda og Snorre som siterte Bibelen, slik at dei fekk auka legitimitet, men det er ikkje tilfellet. Intertekstualiteten favoriserer ikkje norma i romanen. Lesaren får likevel eit inntrykk av at Blenda og Snorre forstår bibelsitata på ein annan måte enn presten. Den høgkyrkjelege representanten framstår nesten som litt korttenkt, og han er så opphengd i den etablerte teologien, at alt som bryt med kyrkja si tradisjonelle lære, verkar skremmande. Etter at Snorre reddar han frå å drukne, siterer presten

frå *Andre Korintarbreve* 5,17 (199). Dette markerer ei endring. Presten har skifta oppfatning av Blenda og Snorre. Gud har opna dei trongsynte augo hans.

Sterke viljer kan i tillegg seiast å ha ein intertekstuell relasjon til annan kristen underhaldningslitteratur, både på det innhaldsmessige og formelle planet. Formelt sett liknar *Sterke viljer* andre underhaldningsromanar i oppbyggnad, handlingsgang og veksling mellom eit enkelt, kvardagsleg språk og eit meir forkynnande språk. På det innhaldsmessige planet tematiserer *Sterke viljer*, som annan kristen vekkingslitteratur, det å bli og vere ein kristen.

Bruker ein omgrepa den franske strukturalisten Genette presenterer i *Palimpsest*, opphavleg frå 1982, kan ein kanskje seie at me i *Sterke viljer* ser eit eksempel på ein imitasjon av både stil og innhald, og då i form av det Genette kallar ”pastisj”, trass i at definisjonen hans ikkje er heilt dekkande for måten Rustbøle held seg til andre kristne underhaldningsromanar på. Samtidig som at ”pastisj” betyr kopi eller etterlikning, blir omgrepet av Genette definert som ein imitasjon i ”leikande modus” (Genette, 1997a). Rustbøle ”leikar” ikkje og utforskar heller ikkje nye sider ved stilen og innhaldet i annan kristen underhaldningslitteratur, han følgjer så å seie slavisk det same mønsteret både formelt og tematisk.

Mytologien. Intertekstualitet i *Perlemorstrand*

Perlemorstrand er gjennomsyra av intertekstuelle referansar, og dei fleste er òg her knytt til Bibelen. I *The Great Code: the Bible and the literature* (1982) bruker Northrop Frye ein såkalla typologisk lese måte for å vise at litteraturen er full av ekko frå Bibelen. Frye vil vise korleis tekstar spring ut av andre tekstar, og han vil illustrere korleis ein kan finne eit mønster av felles førestillingar som går igjen i heile den skriftlege historia. ”Den store koden”, som er felles, og som blir brukt på nye måtar gjennom heile den vestlege litteraturhistoria, er ifølgje han Bibelen (Frye, 1982).

Ei tilsvarande lesing er knytt til Eric Auerbach og det han kallar ”den figurative lesinga”. Utgangspunktet for den figurative lesinga var forståinga av Det nye testamentet som ein repetisjon av Det gamle testamentet. Det nye testamentet sin Kristus blir slik den nye Adam. Adam er Kristi prefigurasjon, mens Kristus er Adams postfigurasjon. Denne måten å forstå bibeltekstane på la grunnlaget for ein lese måte som blei gjennomført òg på seinare tekstar. I Det gamle testamentet fann ein prefigurasjonar, i seinare tekstar fann ein postfigurasjonar. Per Thomas Andersen meiner det er denne måten å lese Bibelen på Hauge har overført til romankunsten sin (1996, s. 115).

Fortellinga om Bodvar og Mons kan ut i frå ei slik forståing lesast som ein postfigurasjon av grunnfortellinga om Kain og Abel og Esau og Jakob. Bodvar og alle allusjonane til syndefallet kan dessutan tolkast som ein postfigurasjon av Adam og utdrivinga frå Eden. Formålet med å ta i bruk ein slik lese måte og å aktualisere dei gamle grunnfortellingane, er å vise at mennesket som levde for 2000 år sidan ikkje var heilt ulikt det mennesket som lever i dag. Forteljaren uttrykkjer det slik:

Eg måtte gjennomleva eit sjølv-mord-tema med Kain-og-Abel-motiv, eit misunnings- og sjalusi-motiv, slik eg har gjort det i denne boka. Det er eit arketype-tema, og det er samstundes så nær oss at alle er vi skuldige. Ingen av oss går gjennom dette jordeliv utan å myrde vår bror. (297)

Arketype-omgrepet er knytt til Carl Gustav Jung og blir forstått som eit universelt ubevisst førestillingsmønster – ein måte å tenkje, føle og handle på – som er felles for alle menneske, og som går igjen frå generasjon til generasjon.

Hauge bruker bibelske grunnmytar, som myten om Kain og Abel, for å poengtere at historia gjentar seg fordi menneska er like og har vore det i all tid. Hauge viser korleis òg vårt slektsledd handlar ut i frå mytiske grunnsituasjonar, skriv Jan Inge Sørbo. Menneska ”fødest i Eden, dei fell i synd, dei drep sine rivalar” (2001, s. 161).

Forteljaren samanliknar Rinbrads land med verder frå før-kristne mytar henta frå mellom anna irsk og norrøn mytologi. Etter å ha lese ”Songen om Rinbrad” forklarar forteljaren at når han vaknar om nettene, ser han for seg Bodvars øy, men så er det plutsleg Rinbrads land han ser, og Rinbrads land blir samanlikna med ”vanenes rike, alveland og Atlantis; det som kallast Hvitramannaland, i norrøn mytologi, Tir i irsk mytologi. Eg er inne i Vanaheims myte” (66). Tir na nóg, ”ungdommens land”, blir rekna som den mest kjende mytiske verda i irsk mytologi. Dette var ein stad utan sjukdom og død, ei verd utan ondskap. Skildringa av Tir na nóg minner dermed om den skildringa forteljaren gir av perlemorlandet. Kanskje prøver Hauge med dette å gi romanen eit allmennmenneskeleg preg. Førestillinga om eit slags paradís, der sorg og smerte ikkje finst, er ei førestilling som har eksistert lenge før kristendommen blei etablert.

Men lesaren kan òg finne referansar til gresk og romersk mytologi i *Perlemorstrand*. Hauge er ifølgje Sørbo ikkje uvitande om at det er ødipalkonflikten han skildrar i passasjane der Bodvar og Mons tydeleg har eit slags begjær etter si eiga stemor og tante (2001, s. 161). Ødipus figurerer som kjent i den greske mytologien, men har òg fått ein sentral plass i Sigmund Freuds psykoanalyse.

Når det blir fortalt om besteforeldra til Bodvar, Assar og Hilda, verkar det i tillegg som at forfattaren er inspirert av den romerske myten om Janus. Assar ”lever no som før i huldretida; han ser *tilbake*”, mens Hilda på sin 90-årsdag ”ser fram imot år som det ikkje skal bli henne forunnt å sjå, år då mange av den stand og ætt som levde på skuggesida i 1928, skal vere komne over på solsida” (164). Guden Janus, som har gitt namn til månaden januar, er som regel avbilda med to ansikt som er vendt i kvar si retning. Det eine ansiktet ser framover i tid, det andre bakover, på same måte som Assar ser seg tilbake, mens Hilda er opptatt av framtida.

I *Perlemorstrand* blir det referert til målararen Salvador Dali, til Harry Martinsons dikt ”Aniara”, fridomskjemparen Garibaldi, Bols vise, naturforskaren Charles Darwin, den revolusjonære Vladimir Lenin, sosialisten Marcus Thrane, revolusjonærane Robespierre og Danton, forfattarane Charles Dickens, Mark Twain, Homer, Dante, H.C. Andersen og Arne Garborg, eventyrinnsamlarane brørne Grimm og Asbjørnsen og Moe, Henrik Ibsens drama *Peer Gynt*, landssvikaren Henry Rinnan, Goethes ballade ”Der Zauberlehrling” og skrekkfilmen *Rosemarys baby*. Referansane har vel strengt tatt inga vesentleg tyding for tematikken i romanen, men lesaren får eit inntrykk av at forfattaren har ei interesse for både kultur og politikk. Han vender blikket utover og refererer både til norske og utanlandske litterære verk og stemmer.

Oppsummering

Referansebruken til Hauge er mykje meir omfangsrik enn den ein finn i *Sterke viljer*. Hauge ser ut til å vere opptatt av og oppdatert på kultur og politikk, og han verkar å i motsetnad til mange av dei som skriv kristen underhaldningslitteratur, setje pris på og anerkjenne kunnskap, litteratur og kunst som ikkje nødvendigvis har opphav i eit lukka kristent miljø. Hauge meinte dei kristne underhaldningsforfattarane hadde ein tendens til bare å skrive for dei som vankar på bedehuset, utan å vere opptatt av litterære og politiske strøimmingar i Noreg og ute i verda. Ved ein bevisst bruk av intertekstualitet viser han at han i motsetnad til dei kristne underhaldningsforfattarane er kjent med og opptatt av nettopp dette.

Kristen-litterære trekk. Oppsummering

I dette kapitlet har eg studert nærmare korleis Hauge bryt med det faste mønsteret som kjenneteiknar den kristne populærromanen. Dette har eg gjort gjennom å samanlikne *Perlemorstrand* med *Sterke viljer*, som er eit typisk eksempel på ein slik roman.

I *Sterke viljer* blir personane skildra direkte, i *Perlemorstrand* indirekte. Mens Rustbøle skil mellom ”heltar” og ”skurkar”, er personane i *Perlemorstrand* ofte ”helt” og ”skurk” på same tid, og mens Gisle i *Sterke viljer* følgjer ”saliggjeringa sin orden” ganske systematisk, bryt Hauge sin hovudperson med dette skjemaet. Rustbøle eksperimenterer ikkje med forma. *Sterke viljer* har ein føreseieleg handlingsgang og eit lett tilgjengeleg fortellingsmønster. Språket er ukomplisert. Handlingsgangen i *Perlemorstrand* er ikkje like føreseieleg, og dei tre tids- og stadplana gjer at den heller ikkje alltid er like enkel å følgje. Fortellingsmønsteret er komplisert. Forteljaren bryt stadig inn og kommenterer det som skjer. I tillegg skildrar han sin eigen skriveprosess. Hauge har ein meir variert bruk av språklege verkemiddel, og verkemiddelbruken i *Perlemorstrand* blir dermed meir kompleks enn den ein finn i *Sterke viljer*.

Begge romanane tematiserer forholdet mellom Gud og mennesket, men med forskjellige tilnærmingar. Rustbøle har ei pietistisk tilnærming, mens Hauge verkar å ha ei tradisjonell luthersk tilnærming. På same måte kan Rustbøle i *Sterke viljer* seiast å forsvare tradisjonell lekmannskristendom. *Perlemorstrand* verkar tvert om nettopp å kritisere og ta eit oppgjær med lekmannskristendom og pietisme. Hauge tar i tillegg opp andre tema, som forteljar- og lesarrolla i ein roman og mennesket si utvikling frå born til vaksen. *Perlemorstrand* har med andre ord ikkje eit einsidig fokus på den kristne trua og læra slik *Sterke viljer* har.

Perlemorstrand manglar altså dei fleste av dei typiske kristen-litterære trekka, både i personframstillinga, forma og tematikken, og skil seg på den måten frå den kristne populærromanen. *Perlemorstrand* er ingen formelroman. Neste steg blir å drøfte *Perlemorstrand* og *Sterke viljer* med tanke på hovudtrekka i det Hauge sjølv kritiserte den kristne populærromanen for.

3 Hauges krav til diktinga

Hauge kritiserte som me har sett særleg to sider ved den kristne populærromanen. Han syntest forfattarane la for mykje vekt på forkynning, og for lite vekt på litterær kvalitet, og han var skeptisk til det idealiserte kristendomssynet han meinte dei forkynnte. Kritikken hans kjem først og fremst til syne i artiklar og kronikkar på 1940- og 50-talet, 20 år før *Perlemorstrand* utkom. Men i artikkelen ”Om kristendom og kunst i 1947 – og 30 år etter”, frå 1977, der han kritiserer forretningsmannen og litteraturvitaren Jostein Soland for å ha misforstått bakgrunnen for og delar av innhaldet i kritikken han fremja, gir ikkje Hauge uttrykk for at han har skifta oppfatning av kva kristen dikting bør vere. Mitt prosjekt er likevel ikkje å spekulere i om Hauge held fast ved det litteratursynet han formulerte rundt midten av 1900-talet eller ikkje. I dette kapitlet skal eg med utgangspunkt i *Perlemorstrand* og *Sterke viljer* drøfte kor vidt dei to romanane oppfyller dei kriteria Hauge sjølv sette for kristen dikting 20 år før romanane kom ut.

Det første kravet Hauge set, og som han meiner dei kristne underhaldningsforfattarane ikkje tar omsyn til, er at diktaren må gi ”den vakne lesaren” ei kunstoppleving. Han samanliknar den kristne diktaren med den kristne legen, som nødvendigvis alltid må gjere eit samvitsfullt og godt arbeid reint medisinsk. På same måte må den kristne diktaren, som alle andre diktarar, gjere eit godt og samvitsfullt arbeid reint kunstnarisk. Men diktaren har òg andre oppgåver enn ”berre” å gje ei god kunstoppleving, meiner Hauge. Den diktaren som tar arbeidet sitt alvorleg, tar opp fundamentale problem i diktinga si. Viktigast er å prøve å gi ein analyse av sjølve tilværet, å prøve å gi svar på om livet gir meining, og i så fall kva denne meininga er. Og då kan ikkje diktaren vere redd for å ta opp og problematisere mindre lystige sider ved livet, slik forfattarane av den kristne populærromanen er, ifølgje Hauge. Han må vere så røyndomssnær som mogleg. Med røyndomssnær meiner Hauge at diktaren må gi ei *truverdig* skildring av menneske og miljø, slik at lesaren kan kjenne seg igjen i det som blir formidla og relatere det til eige liv (Hauge, 1950).

Desse krava samsvarar langt på veg med tre av dei estetiske eller tekstlege kriteria kritikarar ofte vurderer litteratur etter: kompleksitets, originalitets- og røyndomskriteret. For at den kristne diktinga skal kunne bli vurdert som kompleks – det som av litteraturkritikarane blir vurdert som eit av dei viktigaste krava til kunst – kan ikkje forkynninga overskygge den

litterære kvaliteten. Enkelte kritikarar vil samtidig hevde at ein ikkje har å gjere med ”stor litteratur” så lenge ikkje litteraturen oppfyller kravet om originalitet. Og for å oppfylle røyndomskriteriet må den kristne forfattaren få lesaren til å akseptere det fiksjonelle universet som reelt. Oppfyller Hauge og Rustbøle desse tre kriteria for kunst, oppfyller dei òg langt på veg dei krava Hauge sjølv sette til kristen diktning.

I dette kapitlet vil eg først presentere kriteria knytt til kompleksitet, originalitet og røyndom meir inngåande. Så vil eg studere *Sterke viljer* i lys av desse. Deretter vil eg med utgangspunkt i *Perlemorstrand* drøfte om Hauge kan seiast å oppfylle dei same kriteria. Er Hauge meir opptatt av å forkynne enn av å lage kunst, slik Hauge 20 år tidlegare kritiserte dei kristne underhaldningsforfattarane for å vere? Dette spørsmålet leier oss til det neste: Er *Perlemorstrand* fleirtydig nok til at boka opnar opp fleire tolkingsmoglegheiter og gir rom for lesaren til sjølv å tilføre den litterære teksten meining? Kan romanen følgeleg vurderast som kvalitetslitteratur, eller overskygger den religiøse budskapet den litterære kvaliteten? Og til sist, er Hauges syn på tilværet og mennesket meir røyndomsnært enn det ein finn i den kristne underhaldningsromanen?

Kompleksitet, originalitet og røyndom

Per Thomas Andersen, professor i nordisk litteratur, skriv i artikkelen ”Kritikk og kriterier” (1987) at kompleksitetskriteriet først og fremst blir oppfylt når ein tekst inneheld fleire tekstnivå og dermed opnar opp for fleire tolkingsmoglegheiter. Ein slik tekst er mangefasettert, ikkje eindimensjonal. Resepsjonsestetikar Wolfgang Iser meiner ein måte å opne opp ein tekst på er å skape det han kallar tomme plassar. Dei tomme plassane i ein tekst er der forfattaren gir lesaren ansvaret for sjølv å fylle teksten med meining, der forfattaren lar noko vere usagt. Lesarane må med andre ord fylle dei tomme plassane i teksten med eiga tolking (Iser, 1981).

Som motsetnad til den komplekse teksten set Andersen klisjéen, formellitteraturen eller den eintydige teksten (1987, s. 252). Ifølgje den amerikanske litteraturteoretikaren Monroe Beardsly er ein tekst kompleks når den er variert og rik på kontrastar. Ein kompleks tekst er derfor ikkje for gjentakande og ”enkel”, verken formelt eller tematisk (1981, s. 462).

Ein original tekst tilfører lesaren eit nytt perspektiv på litteraturen og tilværet, og forfattaren må ha ein særeigen stil. Beardsly skriv at det å definere eit objekt som originalt, er å seie at det skil seg vesentleg frå alt anna kunstnaren kjende til på det tidspunktet verket blei laga (1981, s. 460). Professor i allmenn litteraturvitskap, Erik Bjerck Hagen, skriv i

Litteraturkritikk. En introduksjon (2004) at originalitet alltid har vore eit av ”urkriteria” for litterær kvalitet (2004, s. 44), mens den amerikanske litteraturprofessoren Harold Bloom i *The Western Canon* (1994) hevdar at dei forfattarane som klarer å lausrive seg frå all litterær påverknad, som finn sitt eige uttrykk, og skapar originale verk, er dei som til sjuande og sist lagar ”stor litteratur”, og som får innpass i den litterære kanon (Bloom, 1994).

Eit anna ”urkriterium” er røyndomskriteriet. Skildrar ein tekst mennesket, samfunnet og verda slik røyndommen faktisk er? Eit verk kan vere både ironisk, fantasifullt og surrealistisk, men likevel oppfylle kravet knytt til røyndom viss forfattaren klarer å skape eit fiktivt univers som lesaren ikkje har problem med å akseptere mens han les, trass i at lesaren veit det han les er fiksjon, og at forfattaren bare skildrar ein tenkt eller mogleg røyndom (Bjerck Hagen, 2004, s. 45). Ifølgje Bjerck Hagen er røyndomskriteriet sterkt knytt saman med det han kallar kriteriet for oppriktigheit eller truverd. Eit verk er truverdig dersom det ”sier noe treffende og levende om vår verden på en måte som teksten eller opphavsmannen antas å stå fullt ut inne for” (2004, s. 45).

Bjerck Hagen påpeikar vidare at dei estetiske kriteria overlappar kvarandre (2004, s. 45). Ein kompleks tekst vil ofte vere ein original tekst, viss ikkje opnar den jo ikkje opp for undring og refleksjon hos lesaren. Og ein original tekst vil ikkje kunne gi lesaren eit nytt perspektiv på tilværet viss ikkje lesaren kan kjenne seg igjen i det som blir skrive, og slik relatere det fortalte til sitt eige liv. Samtidig som å representere noko nytt, må teksten altså vere røyndomsnær. Og ein tekst vil ikkje bli oppfatta som røyndomsnær om ikkje lesaren finn forfattaren truverdig.

Eg finn det òg hensiktsmessig å presisere at dei estetiske kriteria for kunst er sosialt funderte og at litterære tekstar kan ha ulik funksjon for ulike lesarar. Litteraturforskar Jan Mukarovsky viser korleis éin tekst kan ha rein estetisk funksjon, mens andre tekstar kan fungere kognitivt eller symbolsk. Samtidig vil ein tekst som hadde udiskutabel estetisk funksjon for bare ein generasjon sidan, ikkje nødvendigvis ha den same estetiske funksjonen i dag. Kva ein legg vekt på i vurderinga av litterære tekstar endrar seg altså med tida. På same måte vil ein tekst som blir sett på som kunst av eit akademisk publikum, ofte ikkje ha den same estetiske funksjonen i ei anna sosial gruppering (Smidt, Vold, Oterholm, 2013, s. 43–44).

Litterær verdi er følgjeleg ikkje noko ein kan fastslå ein gong for alle. Spørsmål om *kven* som vurderer dei litterære tekstane, i kva *kontekst* vurderingane blir gjort, og *når* dei blir gjort, vil altså spele ei sentral rolle.

***Sterke viljer* og dei litterære krava**

Bodskapen i *Sterke viljer* er klar og tydeleg. Omvender du deg, vil du få løn i form av både materiell og åndeleg lykke. Teksten er eintydig og opnar ikkje opp for fleire tolkingar enn den mest openbare. Forteljarkommentarane er med på å lukke teksten gjennom å stadfeste nettopp denne tolkinga. Lesaren får svar på alle spørsmåla som dukkar opp undervegs, og han treng aldri å lure på kva personane tenkjer og føler om saker og ting. Ein open og mangetydig tekst skal helst ha tilstrekkeleg mange tomme plassar, slik at lesaren sjølv kan fylle teksten med meining. I *Sterke viljer* har desse tomme plassane blitt fylt igjen av forfattaren, og lite blir overlatt til lesaren.

Heller ikkje personframstillinga i *Sterke viljer* opnar opp for at lesaren skal kunne gjere seg opp ei meining om kven personane er, og kva dei representerer. Forteljaren deler tidleg personane inn i kategoriane ”gode” og ”vonde”. Dei blir framstilt som eintydige typar heller enn komplekse individ, noko eg har vist fleire eksempel på i tilknytning til personframstillinga på side 10 og 11. *Sterke viljer* har heller ikkje eit komplekst eller variert språk, sjølv om stiltonen, slik eg har kommentert på side 17, blir meir høgstemt og forkynnande når forteljaren og personane siterer frå og refererer til Bibelen. Dette er heller sjølvstilt i og med at språket i Bibelen er prega av ein høgstemt stil.

Sidan *Sterke viljer* er og blir ein formelroman, vil den vanskeleg kunne oppfylle originalitetskriteriet. Romanen formidlar dei same normene, verdiane og verdsoppfatninga som annan tradisjonell kristen underhaldningslitteratur. *Sterke viljer* gir følgjeleg ikkje lesaren eit nytt perspektiv på tilværet. Heller ikkje formmessig skil denne romanen seg ut. Romanen har ein tradisjonell oppbygning og eit lett atkjenneleg fortellingsmønster, og er komponert over same lest som andre kristne populærromanar. Romanen har ingen særegen stil og tilfører ikkje litteraturen noko ein ikkje har lese før.

Sett i lys av kompleksitets- og originalitetskriteriet kan *Sterke viljer* dermed ikkje kallast kunst. Forkynninga og formelpreget står i vegen for den litterære kvaliteten. Men Rustbøle sitt prosjekt var ikkje å lage kunst, det var å forkynne. Lesaren skulle ikkje tolke, men ta til seg og få bekrefte den kristne bodskapen som kom direkte til uttrykk i teksten. *Sterke viljer* er ikkje skriven for å appellere til litteraturvitarar og professorar på universitetet. Boka er skriven for eit konservativt kristent publikum – i beste fall for menneske som står framfor eit vegval i livet, og som etter å ha lese boka tar ”det rette valet” om å bli frelst. Ove L. Eide hevdar i artikkelen sin om kristeleg populærlitteratur og litterære krinslaup frå 1979 at det finst mange vitnemål om folk som har omvendt seg etter å ha lese kristelege romanar

(1979, s. 326).

Rustbøle var som me tidlegare har sett ein av Noregs mest leste forfattarar i si samtid, og forfattarskapen hans kom i eit samla opplag på 1,2 millionar eksemplar. At bøkene hans følgjer det same mønsteret, og at dei dermed er svært føreseielege, verkar altså ikkje å ha hatt noko større innverknad på salstalet då bøkene kom ut. Tvert om må bøkene kunne vurderast som vellykka i den forstand at dei tilsynelatande innfridde dei forventningane lesarane hadde til denne type litteratur. Dei kristne lesarane valde å lese Rustbøles bøker på grunn av det kristne innhaldet, skriv Eide. Om litteraturen oppfylte kriteria for kunst eller ikkje, var uvesentleg samanlikna med budskapen, sjølv om Eide poengterer at det i 1979 fantest tendensar til at dei kristelege forlaga la større vekt på reint estetiske kriterium enn tidlegare (1979, s. 326).

Rustbøle skildrar menneske som anten er bare gode eller bare vonde. Slik får han fram forskjellen på det å vere ein kristen versus det å ikkje vere kristen. I *Sterke viljer* kan lesaren samstundes få det inntrykket at dei kristne er fritatt frå all den sorga og smerta livet består av. Vel ein å bli frelst, er sterk nok i trua og gjer dei rette tinga, vil ein til slutt leve godt og lykkeleg.

I *Sterke viljer* får lesaren i tillegg, som eg har vist på side 11, vere vitne til at Gisle følgjer skjemaet for frelsetileigninga, *ordo salutis*, ganske systematisk. Simon Willy Bringeland meiner at litteratur som følgjer det tradisjonelle *ordo salutis*-skjemaet, eller ”saliggjørelesens orden”, gir ei lite røyndomsnært bilde av det som skjer når eit menneske blir frelst. Forfattarane som følgjer eit slikt skjema, tar ikkje omsyn til at menneska er samansette individ med individuelle erfaringar og opplevingar. Og tar ein ikkje omsyn til dette, vil ein heller ikkje kunne gi eit realistisk bilde av eit menneske sin veg til frelse (1980).

Den kristne populærromanen blir i det heile tatt ofte oppfatta som overflatisk og idylliserande av litteraturkritikarar, og sjangeren blir kritisert for ikkje å framstille mennesket og samfunnet på ein realistisk måte. Mennesket er jo sjeldan anten godt eller vondt. Dei som vankar på bedehuset kan handle umoralsk, og den som ikkje trur på Gud, kan vise like mykje nestekjærleik og handle like etisk forsvarleg som ein kristen person. Ein kan tru på Gud så mykje ein vil, men likevel bli ramma av sjukdom, død og uforståelege tap av dei ein er glad i. Det er vel heller ikkje slik at det å bli ein kristen er ein garanti for å få seg ein ektefelle.

Men igjen må ein ta omsyn til kven denne litteraturen er skriven for, kven som er målgruppa. *Sterke viljer*, som dei andre bøkene av Rustbøle, er skrivne for lesarar som har same konservative kristne bakgrunn som forfattaren sjølv. For desse lesarane vil *Sterke viljer* kunne bli oppfatta som ei ”korrekt” eller truverdig attgjeving av røyndommen, og Rustbøle

vil kunne seiast å gi eit truverdig bilde av menneska. Rustbøle hadde ikkje vore ein av Noregs mest leste forfattarar i si samtid om ikkje lesarane hans meinte at bøkene stadfesta deira forståing av mennesket og tilværet.

Eide delte i 1979 litteraturen i Noreg inn i fire krinslaup: det motkulturelle, det borgarlege, det kulturindustrielle og det kristeleg. Til det motkulturelle og det borgarlege krinslaupet høyrer ”det lille publikum”, eller alle som fell inn under det den franske litteratursosiologen Robert Escarpit (1971) kallar ”det dannede kretsløp”: studentar, lærarar, forfattarar, kritikarar osv., som kjøper bøkene sine i bokhandelen. ”Det store publikum” får tilfredsstilt dei litterære behova sine i kioskane sitt repertoar av trivalllitteratur eller i det kristeleg krinslaupet (Eide, 1979, s. 316).

Den kristne litteraturen kom først og fremst ut på eigne kristne forlag som ofte var eigd av kristne organisasjonar. Organisasjonane kunne dermed innverke på kva som skulle bli gitt ut, noko som naturleg nok førte til at dei fleste bøkene hadde eit forkynnande siktemål. Dei kristne populærromanane blei distribuerte av eigne kristne bokhandlarar og bokklubbar, og dei blei stort sett bare melde eller omtalte i den kristne pressa, i aviser som *Dagen* og *Vårt Land*.

Den kristeleg skjønnlitteraturen har stått i eit motsetningsforhold til den rådande kulturutviklinga, og Eide kategoriserer derfor bøker som Rustbøles som eit motkulturelt uttrykk. Bare det polemiske i omgrepet *kristeleg* litteratur speglar dette motsetningsforholdet, påpeiker han. Den forkynnande funksjonen er meint å halde oppe og forsvare normer som er på vikande front i det sekulariserte og forbruksorienterte samfunnet. Den sterke vekta som blir lagt på omvending, er i seg sjølv ein protest mot sekulariseringstendensane i samfunnet, påpeiker Eide (1979, s. 320, 325).

At kristen underhaldningslitteratur ikkje oppfyller dei estetiske vurderingskriteria for det som av litteraturvitarar- og kritikarar blir definert som kunst, er altså ikkje så rart. Kjølvs Egeland skriv i *Norges litteraturhistorie* (1975) om Rustbøle at han sjeldan blir inkludert i den norske litteraturhistoria fordi den diktarske kvaliteten ikkje har blitt akseptert som sterk nok, og då av litteraturkritikarar som har lite eller ingenting til felles med Rustbøles verdigrunnlag og pietistiske bakgrunn (1975, s. 60). Det litteraturkritikarane vurderer som ”god litteratur”, er ofte ikkje den litteraturen folk flest faktisk les. Rustbøles bøker har som me har sett blitt trykt og seld i store opplag.

Lesarane i det kristne krinslaupet stiller andre krav til litteraturen enn lesarane i dei ikkje-kristne krinslaupa, og kravet er først og fremst at dei kristne forfattarane skal formidle at mennesket er hjelpelause utan Gud. Når menneska distanserer seg meir og meir frå Gud, er

det dei kristne organisasjonane og forfattarane si oppgåve igjen å leie menneska på "rett veg".

Men så finst det òg kristne forfattarar som i likskap med Hauge protesterer mot måten dei kristne underhaldningsforfattarane leier menneska på "rett veg" på. Dei meiner at òg kristne diktarar må oppfylle estetiske krav, samtidig som dei vil formidle ein kristen bodskap. Den kristne diktinga må òg kunne brukast til å utforske og forstå verda. Perspektivet i den kristne litteraturen må med andre ord utvidast frå bare å gjelde dei som vankar på bedehuset, til òg å gjelde dei som står utanfor den religiøse fellesskapen.

***Perlemorstrand* og dei litterære krava**

Kompleksitetskriteriet

Perlemorstrand er på mange måtar ein samansett roman, og tematikken er mangefasettert. Romanen tematiserer skriar- og forteljarrolla knytt til lesinga av litterære tekstar, mennesket si utvikling frå born til vaksen og sentrale kristne problemstillingar. I tillegg kan *Perlemorstrand* seiast å innehalde ein ibuande polemikk mot lekmannskristendom og pietisme.

Handlinga går føre seg på fleire tidsplan, og forteljaren vender seg direkte til lesaren gjennom heile romanen. Romanen legg opp til at forfattaren på tittelbladet er identisk med forteljarstemma. Både på "samtaleplanet" og på "erindringsplanet" blir forteljaren kalla Alfred. Forteljaren er i tillegg forfattar av yrke, og han veks opp saman med Bodvar ute på Ryfylke-øyane, der Hauge opphavleg sjølv kom frå. At Hauge skaper ein illusjon om at forfattaren, forteljaren og ein av bipersonane i romanen er identiske, samtidig som forteljaren gong på gong presiserer at alt som blir skrive bare er ein fiksjon, gjer at lesaren blir utfordra på sanningsgehalten i romanen.

Språket og bruken av litterære verkemiddel i *Perlemorstrand* er meir kompleks enn i *Sterke viljer*. Særleg perlemormetaforen er sentral. Eit spørsmål er derimot om den stadige gjentakinga av perlemormetaforen gjer at den mister noko av effekten sin. Ei oppfatning kan vere at metaforen blir overtydeleg, og at den variasjonen Beardsly etterlyser på det språklege planet dermed ikkje blir oppfylt. Uansett er metaforen nøye gjennomtenkt, og lager ein raud tråd gjennom romanen.

Stiltonen i *Perlemorstrand* er etter mi meining òg meir kompleks enn i *Sterke viljer*. På "samtaleplanet" blir det ført ein alvorleg og eksistensiell samtale mellom Bodvar og forteljaren. Her reflekterer Bodvar over sitt eige liv, og han tar opp problemstillingar knytt til

det å vere menneske. I tillegg fører, som eg har gjort greie for på side 22, forteljaren ein samtale med lesaren. Samtalen er prega av alvor og ein slags omsorg for lesaren. Forteljaren prøver å byggje opp tillit ved å passe på at lesaren heng med og forstår dei vendingane romanen tar. Når Kid fortel frå tida si i Amerika, blir språktonen ein annan. Her har tonen eit meir humoristisk preg. Det same humoristiske preget har skildringa av tanta til Bodvar, Stina, som varmar vatn i vindaugskarmen. Ho flytter kar og skåler etter sollyset. Andre stader, som i dei forkynnande kommentarane frå forteljaren, blir tonen meir høgstemt og lyrisk.

Perlemorstrand er ein roman med innslag frå andre sjangrar, som lyrikken, essayet, kriminalromanen og heimstaddiktinga. Samtidig hentar forfattaren inspirasjon ikkje bare frå Bibelen, men frå gresk, irsk og romersk mytologi, og annan norsk og europeisk kulturarv. Hauge har òg latt seg inspirere av psykoanalysen. Hauge prøver ikkje bare å forstå mennesket ut i frå eit religiøst perspektiv, men òg eit psykologisk.

Tematisk og formelt er altså *Perlemorstrand* mykje meir kompleks enn *Sterke viljer*. Hauge problematiserer forholdet mellom fortid og notid, forfattar og lesar, fiksjon og røyndom, symbol og røyndom, poesi og prosa. Romanen er dermed rik på kontrastar og variert i forma. Spørsmålet er bare om *Perlemorstrand* er *fleirtydig* nok til at romanen kan seiast å oppfylle kompleksitetskriteriet. Dei påtrengjande forteljarkommentarane og den gjentakande bruken av perlemormetaforen kan kanskje hindre lesarar i å reflektere over innhaldet i teksten. På same måte som i *Sterke viljer* blir mange av dei tomme hola fylt inn av forteljaren.

Den forkynnande teksten

I ein kronikk i *Vårt Land* spør Alfred Hauge kva diktaren skal tenkje mest på: ”å forkynna eller å dikta?” (1950). For å svare på dette spørsmålet siterer han diktaren T.S. Eliot, som ifølgje Hauge hevdar at ”[det] er bare i klein dikting at trua syner seg som noko utskilt, i verste fall som påklistra propaganda. Det eit godt dikt fyrst og fremst skal gje kunnskap om, er ikkje sjølv trusinnhaldet, men korleis det kjennest å tru” (Hauge, 1950). Denne utsegna gjer det klart kva hovudskilnaden mellom kristen dikting og kristen forkynning er, ifølgje Hauge: ”Forkynninga er etter sin art objektiv, diktinga derimot subjektiv”. Og den kristne diktaren må nødvendigvis leggje mest vekt på det siste.

Hauge forstår altså forkynning som å gi ei objektiv framstilling av eit trusinnhald. Willy Dahl skriv i *Norges litteratur* (1989) at det som er felles for Hauge og forfattarane Dag Solstad og Edvard Hoem er at dei står for noko. Dei vil verke på lesaren og forandre han – Hauge frå eit kristent utgangspunkt, Solstad og Hoem frå eit sosialistisk. Men dei vil ikkje

attgje røyndommen objektivt i den tydinga av ordet Hauge gav. Dei vil kommentere røyndommen, forklare og forandre den. Det blir drive *røyndomsfortolking*, ikkje *røyndomsetterlikning* (1989, s. 284).

I ”Meninger, delvis i motstand: religiøs sakprosa” (1998) skriv professor i religionssosiologi Pål Repstad om den kristne dannelselitteraturen utgitt i perioden mellom 1945 og 1970 at den er svært upersonleg. Forfattarane argumenterte generelt og var lite synlege som privatpersonar med eigne erfaringar. Råda dei gav blei ofte gitt i form av ei generell skildring av kva som står i Bibelen (1998, s. 308). Inntrykket Repstad har av denne litteraturen, samsvarar med det inntrykket Hauge gir uttrykk for at han har av den kristne dannelselitteraturen i kronikken frå 1950.

Om ein tar utgangspunkt i den forståinga Hauge har av den forkynnande romanen, må *Sterke viljer* kunne plasserast i denne båsen. Mykje av innhaldet i *Sterke viljer* er nettopp ei direkte utlegging av den pietistiske forståinga av kristendommen: ”Ja visst er det synd, men la oss gjøre som det står i Bibelen. Vi går til Jesus med synden”, seier Blenda (84). Rustbøle prøver ikkje å gi lesaren ny innsikt i kva det vil seie å tru eller å vere eit menneske i vidare forstand. Han held seg innanfor den pietistiske tradisjonen, først og fremst med Bibelen som autoritet.

I den kristne *diktinga*, derimot, bør diktaren prøve å formidle sine subjektive erfaringar og refleksjonar knytt til kristen tru og lære, heller enn å gjere greie for vedtatte læresetningar. Kva skal ein med diktaren og kunsten om han bare formidlar det som allereie er blitt sagt og skrive før han? Originalitetskriteriet handlar jo nettopp om dette, at diktaren må finne sin eigen veg å gå, og ikkje leggje seg for tett opp til den litteraturen og dei tankane som allereie er blitt formidla.

Forkynning inneber på mange måtar bevisst å påverke lesaren sine kjensler og tankar ved hjelp av forskjellige språklege verkemiddel. Forkynnaren forsøker å fremje bestemte kristne oppfatningar og handlingsmønster, og den kristne forkynninga er dermed ikkje så ulik propagandaen. Målet med all kristen forkynning er å vekke folk til å tru på Gud og få dei frelste til å bli i trua. Forkynnaren kjem med ei udiskutabel sanning, som skal formidlast vidare til dei som framleis ikkje er frelst. Dette betyr at ein forkynnande roman ikkje opnar opp for at lesaren sjølv skal kunne tilføre teksten meining, men helst ukritisk ta til seg dei verdiane og sanningane som blir fremja i romanen. Ein forkynnande roman bryt dermed med det ein tekst må innehalde for å kunne oppfylle kriteriet for kompleksitet: tilstrekkeleg mange tomme hol som lesaren kan fylle med meining, og fleire tolkingsmoglegheiter.

Her kan ein trekkje parallellar til den politiske litteraturen på 1970-talet, som blei

utgitt samtidig med *Perlemorstrand*. Denne litteraturen var sterkt prega av eit politisk engasjement og hadde ein tydeleg politisk budskap, så tydeleg at den blir kritisert for å mangle noko av den kompleksiteten ein litterær tekst bør ha. Den politiske budskapen i desse tekstane overskygger lett den litterære kvaliteten, på same måte som den kristne budskapen blir sagt å overskygge den litterære kvaliteten i mykje kristen litteratur.

Sjølv om Hauge på same måte hevdar at dei kristne diktarane ikkje skal fokusere meir på forkynning enn på litterær kvalitet, poengterer han likevel at dikteren sitt personlege syn på tilværet alltid kjem til å farge det han skriv, bevisst eller ubevisst. Har dikteren ingen ideologi, vil dette prege litteraturen på ein negativ måte. Men ein skal altså ikkje proklamere innhaldet i ideologien, ein skal bruke ideologien som utgangspunkt for å prøve å komme til ny innsikt om mennesket og verda.

Direkte forkynning

Per Haddal viser i omtalen sin av *Perlemorstrand* frå 1974 til eit intervju *Vårt Land* gjorde med Hauge før romanen kom ut. Hauge seier her at han legg opp til ein tett dialog med lesaren, og i spørsmålet om trua kjem til uttrykk i romanen, svarer Hauge bekreftande, ”men mest indirekte, som det er mest alminnelig og naturleg i en roman. Den fremgår med andre ord av handlingsforløpet og driver dermed folk som vil og kan tenke, til å tenke” (i Haddal, 1974). Det Hauge uttalar her, er i tråd med det han gav uttrykk for i kronikken frå 1950. Den kristne dikteren skal ikkje framstille trusinnhaldet direkte, men indirekte gjennom forfattaren si utforsking av og refleksjonar over forskjellige kristne problemstillingar. Utsegna er òg i tråd med den lesinga Ingeborg Kongslien gjer av romanen i artikkelen ”Illusjonen som røyndomsbilete og lesaren som meddiktar – *Perlemorstrand* av Alfred Hauge” (1980). Ho skriv der at eit religiøst eller kristent perspektiv står sentralt, men at det kjem indirekte til uttrykk og at det ofte er ukonvensjonelt. Det kristne elementet kjem til uttrykk gjennom handlingsmønsteret og allusjonane, hevdar Kongslien (1980, s. 67).

Sterke viljer er ein roman på 238 sider, og ordet Gud førekjem i snitt på annakvar side. I *Perlemorstrand*, som har 300 sider, møter lesaren same ordet rundt 50 gonger. Dermed skulle ein kanskje tru at begge romanane var sterkt forkynnande, og hadde som formål å føra menneske til Gud. For *Sterke viljers* del er dette langt på veg rett. Blenda og Snorre, berarane av verdinorma i boka, refererer til Gud når dei skal overtale dei andre personane i romanen, òg lesaren, om at Gud alltid er med den som trur, kva Gud er i stand til å gjere og kva rolle Gud spelar i alt som skjer: ”[v]i har Guds velsignelse med oss. Den er mer verd enn penger”(103). Gud blir med andre ord hovudsakleg referert til i tilknytning til stadfestinga

eller framhevinga av den kristne budskapen i romanen.

Bruken av det same ordet i *Perlemorstrand* er ikkje så enkel. Hauge skildrar eit pietistisk bedehusmiljø på Sørvestlandet, og han karakteriserer miljøet mellom anna ved hjelp av språket. Formuleringar som ”Gud hjelpe meg”, ”for Gud og kvarmann” og ”Gud vere med dykk” er utbreidde uttrykk i eit slikt miljø. Det same er bordbøna: ”Takk, gode Gud, fordi vi har fått nok mat til dette måltidet òg” (49). At Hauge bruker Gudsnamnet i samband med skildringa av mentaliteten i eit slikt bedehusmiljø, må òg kunne seiast å vere naturleg. ”Eivind Bleie er brukeleg for Gud andre stader, ikkje her” (223), kommenterer forteljaren, noko som meir er ei forklaring på kva Eivind Bleie sjølv tenkjer, enn ei stadfesting av budskapen om at Gud har ein plan for alle. Då Eivind Bleie vil ta ei kvinne frå øya med seg på misjonstur til Kina, rår misjonssambandets hovudstyre Eivind til å ”rådføra seg med Gud og sitt eige samvit” (257).

Andre stader blir denne fromme mentaliteten ironisert over, som når Gunvald riv sund buksa si og ikkje har ekstra skift. Då hermar han etter den gudfryktige Jakob og seier at ”Gud har vore god mot meg; han har hjelpt meg ut or den eine ulykka og inn i den andre” (144). Òg Kid nemnar Gud meir med ironi enn i alvor: ”Gud han inderleg og ufortent velsigne dykk – og skål!” (190).

På ”samtaleplanet” blir det ført meir seriøse og alvorsprega samtalar om Gud og Jesus, og det er Bodvar som stort sett har ordet. Møtet mellom forteljaren og Bodvar når sitt høgdepunkt då det blir halde satanmesse, og Bodvar prøver å gå ned i den fornedringa som Gud må tole av menneska kvar dag, mens forteljaren skrik at ”vi er ikkje Gud, Bodvar!”. I etterkant av denne satanmessa kjem Bodvar til ei erkjenning av at han har prøvd å vere ein annan enn den han er. Men heller ikkje på ”samtaleplanet” blir Gud referert til for å fremje den kristne budskapen om at Gud er god, og at løysinga på problema til Bodvar er å bli frelst. Bodvar *er* allereie frelst. Lesaren møter på ”samtaleplanet” i staden ein religiøst forvirra og grublande hovudperson, som framleis ikkje har funne ut av verken det å vere menneske eller det å vere ein kristen.

Tidlegare, i kapittel 2, har eg gjort greie for ulike typar forteljarkommentarar i *Perlemorstrand*, og det finst etter mi meining to-tre eksempel på forteljarkommentarar som har eit forkynnande preg over seg. Her gir Hauge på same måte som Rustbøle direkte uttrykk for den moralske og religiøse ståstaden sin. Det er først og fremst i desse kommentarane at omtalen av Gud nærmar seg det ein vil kunne kalle forkynning. Eit eksempel på ein slik kommentar er ”Gud sjå i nåde til deira udøyelege sjel og til oss alle den dag vi må rykkja teltpålane opp” (182). ”Måtte vi læra å frykta Gud, elska vår neste, vera audmjuke under

livsens tilskikkingar” (299) er eit anna eksempel. Særleg den siste kommentaren verkar forkynnande samanlikna med haldninga lesaren finn elles i teksten.

Hauge seier i intervjuet forut for utgivinga av *Perlemorstrand* at sidan han sjølv fører ordet i romanen, kan han gripe inn og seie kva han meiner, òg om trua si. Det gjer han i dei refererte kommentarane. Spørsmålet er om kommentarane er eksempel på forkynning, og svaret vil kanskje vere avhengig av kva ein legg i det å forkynne. Viss lesaren meiner at òg ytringar som gir uttrykk for forteljaren sin religiøse posisjon er forkynning, vil desse kommentarane vere eksempel på nettopp dette. Meiner lesaren som Hauge at forkynning er å utleggje det kristne trusinnhaldet som ei udiskutabel sanning, slik Blenda og Snorre gjer det i *Sterke viljer*, vil ikkje desse kommentarane kunne bli sett på som forkynnande. Kor rimeleg Hauges forståing av det å ”forkynne” er, kan derimot diskuterast. Hauge sin definisjon av forkynning kan verke heller snever.

Men Hauge har rett i at verken forteljaren eller hovudpersonen Bodvar kommenterer direkte kva frelsa faktisk *inneber*. Den kristne læra blir ikkje proklamert på nokon måte, trass i at det ikkje er noko tvil om at *Perlemorstrand* er ein kristen idéroman, og trass i at forteljaren tydeleg gir uttrykk for sin eigen religiøse ståstad. Gud blir ikkje brukt i formuleringar som: ”Gud kan”, ”Gud vil” eller ”Gud er”. Bodvar representerer og forkynner ikkje som Blenda og Snorre ”den rette læra”, men illustrerer heller at kristendommen ikkje alltid er eit reknestykke som utan vidare går så lett opp.

Indirekte/skjult forkynning

Men det er dermed ikkje sagt at Hauge ikkje bruker andre verkemiddel for å prøve å påverke lesaren og for å prøve å fremje kristne oppfatningar og handlingsmønster. Spørsmålet er følgeleg om Hauge etterlever det han i intervjuet med Haddal seier om å ville drive ”folk (...) til å tenke”. Kan ein hevde at Hauge gjennom forteljarkommentarane lukkar teksten slik at lesaren ikkje på eit sjølvstendig grunnlag får reflektert over religiøse og moralske spørsmål, og at forteljarkommentarane styrar lesaren i ei bestemt retning?

Forteljaren i *Perlemorstrand* hevdar at han vil at lesaren skal vere bevisst og oppmerksam, det er derfor han stadig vekk bryt inn i handlinga og tiltalar lesaren direkte. Vanlegvis vil eit slikt inngrep indikere at forteljaren oppfordrar til kritisk refleksjon. Forteljaren ynskjer at lesaren skal tenkje sjølv og ta eit bevisst standpunkt til det han les. Professor i litteraturvitskap Hans H. Skei skriv i *På litterære lekeplasser – Studier i moderne metafiksjonsdiktning* (1995) at lesaren av den metafiktive litteraturen blir gjort ”strengt oppmerksam” på den aktive rolla han har i lesinga. Lesaren blir oppfordra til å vere med å gi

teksten meining (1995, s.14).

Det er ingen tvil om at Hauge vil aktivere lesaren. I tillegg til å tiltale lesaren direkte, utfordrar han som me har sett lesaren på sanningsgehalten i teksten. Han inviterer òg lesaren, eller Medarbeidaren som han symptomatisk nok kallar han, til å komme med forslag om kva som skal hende med Bodvar i neste roman. Dette blir endå eit litterært grep i forsøket på å få lesarane til å føle at dei blir inkludert, og at forteljaren verdset refleksjonane og forslaga deira.

Men spørsmålet er om Hauge klarer å overtyde lesaren om at han faktisk *vil* at lesaren skal tenkje sjølv og vere kritisk. Det finst grunn nok til å hevde at han bare bruker ein annan metode enn Rustbøle for å prøve å omvende flest mogleg. Å spele på fellesskap, openheit og samkjensle er eit velkjend retorisk verkemiddel for å overtyde og påverke. Innleiingsvis i *Leviathan*, andre verket i Århundretrilogien, forklarar forteljaren at han ikkje kunne ta omsyn til dei forslaga lesarane sende inn om korleis det skulle gå med Bodvar. Lesaren ser med andre ord ikkje ut til å ha bli verdsett av forfattaren likevel. Det var bare eit grep han brukte.

Lesarar kan derfor komme til å oppfatte *Perlemorstrand* som ein forkynnande roman. Slik eg forstår litteraturprofessor Jan Sjøvik, er han ein av dei som finn at Hauges bok styrar lesaren. Han skreiv i 1983 ein artikkel om retorikken i Utstein Kloster-syklusen. Her argumenterer han for at det er tydeleg at Hauge legg opp til at ein skal lese bøkene på forfattaren sitt premiss.

Ifølgje han krev Hauge samtidig retten til å avgjere kva som er ei akseptabel tolking av verka hans. Sjøvik meiner grunnen til dette er at Hauge, og då særleg i *Mysterium*, er så kjenslemessig engasjert i budskapet som blir formidla i bøkene. Hauge hevdar å ha mottatt impulsar frå ein røyndom som mennesket vanlegvis ikkje kan oppfatte. Dermed blir budskapet ein del av forfattaren sin åndelege individuelle erfaring (1983, s. 84). Viss det er slik Sjøvik hevdar, at Hauge sjølv vil definere korleis tekstane hans skal bli forstått, står dette i så fall i motsetnad til den eksperimentelle tilnærminga Hauge verkar å ha til kunsten. Den autoritære forteljaren blei hyppig brukt i 1800-talslitteraturen, og det å krevje retten til sjølv å avgjere kva som er rett tolking av eige verk, er ei heller gammaldags haldning, som òg bryt med rådande litteraturvitskapleg tenking.

Sjøvik meiner òg at Hauges bruk av det kollektivt ubevisste kan svekkje skeptikarane sin motstand mot den kristne ideologien. Etter å ha nytta symbol knytt til det kollektivt ubevisste til å formidle ein budskap av *allmenn* interesse i *Mysterium*, utvider Hauge ramma for temaet, slik at det òg inkluderer *religiøse* aspekt. På denne måten blir Hauge i stand til å påverke lesaren sin òg religiøst, meiner Sjøvik (1983, s. 89).

Willy Dahl går endå eit hakk lengre enn Sjøvik og skriv i *Norges litteratur* (1989) at Hauge bare tilsynelatande oppfordrar lesaren til å tenkje sjølv og til å dikte sin eigen versjon av historia. Det Hauge underforstått prøver å seie er "[s]till dine verdier opp mot mine, og la oss se hvilke som er sterkest!" (1989, s. 227).

Tar ein utgangspunkt i Sjøviks og Dahls oppfatningar av *Perlemorstrand* og dei andre verka i Utstein Kloster-syklusen, vil ikkje *Perlemorstrand* utan vidare kunne seiast å oppfylle kriteriet for kompleksitet. Hauge har ein klar og tydeleg moral som han gjennom romanteknikken sin prøver å overføre til lesaren. Han opnar ikkje opp for andre tolkingsmoglegheiter. Dette vil igjen bety at Hauge heller ikkje kan seiast å oppfylle sitt eige kriterium for kristen diktning. Skal den kristne diktinga kallast kunst, kan ikkje diktaren lukke teksten og la forkynninga overskygge den litterære kvaliteten.

Odd Kvaal Pedersen har på si side ei anna oppfatning av Hauges diktning enn det Sjøvik og Dahl gir uttrykk for. Han skriv at Hauge naturlegvis bruker religiøse bilde fordi dei er knytt til den kristne røyndomsforståinga hans. Hauge vil derimot hevde, påpeiker Kvaal Pedersen, i samsvar med Carl Gustav Jung, at bilda er litterært anvendelege uavhengig av forfatternen eller lesarane sine religiøse haldningar. På same måte som Jung opererer Hauge i Utstein Kloster-syklusen i eit område som ligg mellom teologi, filosofi og psykologi, meiner Kvaal Pedersen. Og då først og fremst gjennom bruken av mytiske og mystiske element (1985, s. 90–91). Dette vil seie at Hauge opnar opp for at verka kan tolkast på andre måtar enn den spesifikt religiøse, trass i at Hauge sjølv hadde eit kristent utgangspunkt. Legg ein vekt på det Kvaal Pedersen her hevdar, er det med andre ord ikkje sjølv sagt at *Perlemorstrand* ikkje inneheld meining på fleire plan. Slik forstått kan romanen likevel hevdast å oppfylle kriteriet for kompleksitet.

Det Kvaal Pedersen uttrykkjer i kommentaren sin om Utstein Kloster-syklusen samsvarar med det Jan Inge Sørbo skriv om at Hauge varsamt prøvde å distansere seg frå omvendingskristendommen. Han påpeiker kor radikalt Hauge endrar fokus frå dei første bygderomanane sine til det han skreiv frå 1950-talet av (2001, s. 77–78). Òg litteraturkritikar i *Stavanger Aftenblad*, Jan Askelund, påstår i høve Hauges 100-årsjubileum at Hauge alt sidan slutten av førtitalet "blei ståande, så fjernt frå banal, misjonerande oppbyggingslitteratur det gjekk an å koma" (2015).

At *Tuntreet blør* (1942) og *Storm over Siglarholmen* (1945) tematiserer overgiving til Gud og det å bli ein del av den kristne fellesskapen gjorde at Hauge blei ynskt velkommen som ein ny representant for den kristne skjønnlitteraturen. Han blei sett på som "ein som både fortalte levande og godt, hadde god innsikt i menneskesinnet, og ein klår forkynnande

bodskap”, skriv Sørbo. Men etter kvart blir Hauge bevisst det ”hykleriet” han i 1947 gir uttrykk for i kritikken av den kristne populærromanen. Mykje av den kristne skjønnlitteraturen var solskinshistorier utan rot i røyndommen (2001, s. 78).

Hauge finn til slutt derfor sin eigen sjølvstendige litterære ståstad og jaktar etter impulsar frå heile det kulturelle spekteret, hevdar Sørbo. Då han var ferdig med oppgjersromanane på femtitalet, var ikkje Huges kristne syn lenger knytt til ein kristen fellesskap, sjølv om den høyrer med, men til ei kristen fortolking av eksistensen i det heile. Samtalepartnarane hans er verken Ole Hallesby eller Ronald Fangen, det er Carl Gustav Jung og Ingvar Bergman: ”Det er i litteraturen om og forkinga kring menneskeleg liding, slik den møter han i mytar, djupnepsykologi og moderne eksistensiell kunst, at han formulerer sitt livssyn”, ifølgje Sørbo (2001, s. 82).

På same måte kommenterer Per Thomas Andersen at for han dreier Århundretrilogien seg ”mindre om frelse og forløsning enn om livet her og nå, der møter mellom mennesker stadig konstituerer etiske grunnlagsproblemer”. Og det er etter hans meining ingen tvil om at ”postfigurasjonen” av Kristus hos Hauge er ”medliden like mye som *frelseren*”. Andersen meiner Hauge problematiserer lidinga og kva liding gjer med menneske og samfunn. Innimellom kan ein få kjensla av at Hauge nærmar seg lidingsmystikken, synest Andersen, ”der lidelse i seg selv får en religiøs mening”. Men vel så viktig er det å framheve at lidinga hos Hauge like gjerne er framkalla av politiske handlingar og sosiale system som av mytiske djevelkrefter. Dei mange djevlane i Århundresyklusen er både politiske, religiøse og vitenskaplege autoritetar, argumenterer Andersen (1996, s. 116).

Kjetil A. Flatin skriv i ”Fra septemberfrost til Leviathan” (1982) at ”skjønt det selvsagt er så at Hauge finner livets endelige mål og mening innenfor det kristne evangelium, så viser han i romanene om vårt århundre at han har styrke og vilje til å se hele det moderne menneskes livserfaring og livssituasjon” (1982, s. 66). Og litteraturhistorikar Sigurd Aa. Aarnes meiner i ”Kristen tro i norske romaner etter 1945” at Hauge frå sitt estetisk sett ”karrige utgangspunkt” i den vestnorske bedehuskulturen har ”trengt ned til en allmennmenneskelig og allmennkristelig problematikk” og til ein ”avantgardistisk skrivemåte” som gjer forfattarskapen hans interessant langt utanfor det samfunnet og den tradisjonen litteraturen hans har blitt til i. Som ingen annan norsk forfattar etter Sigrid Undset, Johan Falkberget og Ronald Fangen har Hauge skapt betydeleg kristen dikting av universell gyldigheit, hevdar Aarnes (1985, s. 85).

I tillegg skriv litteraturkritikar Øystein Rottem i *Dagbladet*, i samband med utgivinga av Sørbos monografi om Hauge i 2001, at monografien bør opne augo opp for eit

”forfatterskap vel verdt å beskjeftige seg med”, anten ein er truande eller gudlaus (2001).

Kvaal Pedersen, Sørbo, Andersen, Flatin, Aarnes og Rottem sine kommentarar knytt til *Perlemorstrand* og dei andre verka i Ustein Kloster-syklusen viser at Hauges romanar ikkje utan vidare kan definerast som forkynnande litteratur, der Hauges einaste formål er å omvende folk til Gud. Kommentrane illustrerer at samtidig som *Perlemorstrand* gir eit religiøst svar på dei eksistensielle spørsmåla mennesket stiller seg, ber romanen òg i seg refleksjonar rundt den menneskelege eksistensen – både på eit allment og religiøst plan. Dette betyr, sett i samband med Sjøvik og Dahls kommentarar, at spørsmålet om kompleksitet står ope, og at Hauges krav om at forkynninga ikkje skal overskygge den litterære kvaliteten ikkje nødvendigvis blir brote.

Her vil eg konstatere at lesarane sine oppfatningar av Hauge og romanane hans kan vere farga av bakgrunnen deira. Fleire av dei eg har nemnt overfor har, om ikkje same, så liknande kristne overtyding som Hauge sjølv. Fleire har òg tilknytning til hans eige miljø og til *Stavanger Aftenblad*, der Hauge arbeidde i 30 år. Tekstbedømming er som Jan Mukarovsky hevdar ei subjektiv verksemd. Om ein tekst har estetisk funksjon eller ikkje, vil vere avhengig av kva funksjon den enkelte lesaren har tillagt teksten, og *kor tid* vurderinga er blitt gjort. Dei estetiske kriteria er sosialt funderte, noko ein nødvendigvis må ha i bakhovudet når ein studerer nærmare vurderingane av Hauges romanar.

Originalitetskriteriet

Metafiksjonen

Meldingane som blei gjort av *Perlemorstrand* og dei andre bøkene i Utstein Kloster-syklusen viser at forma blei sett på som ”original”, ”ny”, ”spanande” og ”dristig”. Vurderingane er gjort av litteraturkritikarar i både kristne og ikkje-kristne aviser. Hauge ser òg ut til å ha inspirert forfattarar som har ein sentral posisjon i det litterære landskapet i dag, mellom anna Jan Kjærstad, som blei intervjuet av *Stavanger Aftenblad* i tilknytning til Hauges 100-års jubileum:

Det var noe med grepet hans. Jeg noterte nok noe i leseloggen der jeg skrev ned ting som det kunne være nyttig å stjele. Jeg så at Hauge plasserte seg som en senmodernistisk forfatter ved å drøfte skrivemåten av teksten i et metaplan. Mange andre forfattere, som Johan Borgen, Aksel Sandemose og Kåre Holt, nøyde seg med å skrive én eksperimentell roman for så å vende tilbake til det tradisjonelle formspråket. Men gangen i Hauges forfatterskap viser at han var ekstraordinært nysgjerrig og beholdt sin radikalitet livet ut. (i Aalen, 2014)

Hauge sende den ferske forfattaren eit brev då Kjærstad lanserte den første romanen sin, *Speil* (1982), og han gav både *Speil* og *Homo Falsus* (1984) gode omtalar i *Stavanger Aftenblad*. Det var denne positive interessa frå Hauge som ifølgje Kjærstad fekk han til å lese *Perlemorstrand* og *Leviathan*.

Grunnen til at Hauges bøker blei vurdert som nyskapande og originale på 1960- og 70-talet, er først og fremst bruken hans av metafiksjon. Willy Dahl skriv at Hauge var ein av dei første, kanskje *den* første, som innførte den allvitande forfattaren i Noreg på nytt: ”Den psykologisk-realistiske skrivemåten har fortsatt å dominere, kvantitativt, i norsk prosa forbi hundreårsjubileet for det moderne gjennombrudd. Men i 1960- og 70-årene føltes den utilfredstillende for noen. Det første klare bruddet med den kom med Alfred Hauges *Mysterium* i 1967” (1989, s. 282). Per Thomas Andersen viser til bruken av metafiksjon når han drøftar trekk som han meiner gjer Hauge til ein forløpar og føregangsmann for den eksperimentelle romanlitteraturen i Noreg frå andre halvdel av 1980-talet: ”Som den originale kunstner han var, viste Hauge at tradisjonsfeste ikke er noe som står i veien for fornyelse” (1996, s.102). Og i *Norsk litteraturhistorie* skriv Edvard Beyer at Hauge er ein av dei få i nyare norsk diktning som foreinar eit uttalt kristent standpunkt med høg litterær kvalitet og kunstnarisk originalitet (1996, s. 419).

Monroe Beardsly definerer ein tekst som original om han skil seg frå alt anna forfattaren av verket kjente til då han skreiv teksten. Hauge har sjølv sagt ikkje ”funne opp” metafiksjonen, men er likevel ”original” i den forstand at han av fleire blir sagt å vere den første som bruker ein slik teknikk innanfor ein *norsk* litterær kontekst. Samtidig kan det vere verdt å påpeike at romanen òg inneheld mykje tradisjonelt stoff, og at det bare er delar av teksten som er nyskapande. Mykje av innhaldet i *Perlemorstrand* kan minne om heimstaddikting. Hauge bruker sin eigen heimstad som utgangspunkt for dei skildringane han gir av miljø, menneske og natur. I *Perlemorstrand* vidarefører Hauge dei litterære grepa han sjølv har brukt tidlegare, og då særleg i *Mysterium*. *Perlemorstrand* står med andre ord heller ikkje i ei særstilling blant verka i Hauges forfattarskap som heilskap. I tillegg er, som Beardsly påpeiker, ein original tekst ikkje nødvendigvis ein god tekst. At *Perlemorstrand* på nokre område kan seiast å vere original, er dermed ikkje einstyddande med at me har å gjere med ein roman av litterær kvalitet.

Lausriving frå pietismen

Hauges roman har eit kristent utgangspunkt, men tematikken i *Perlemorstrand* famnar mykje vidare enn tematikken i *Sterke viljer*. Forfattaren har ikkje bare tatt mål av seg til å formidle

Guds budskap om frelse og nestekjærleik. Hauge blandar teologi, mytologi og djupnepsykologi, og prøver på denne måten å seie noko generelt om det å vere menneske, sjølv om det heile tar plass i eit religiøst univers.

Jan Inge Sørbø argumenterer for at *Perlemorstrand* verken skal lesast religiøst eller psykoanalytisk, men at Hauge nyttar begge språk samtidig for å prøve å vise at dei mytiske grunnsituasjonane òg finst i ei tradisjonell bygd på Vestlandet på 1920-talet (2001, s. 161). Andersen meiner på tilsvarande vis at Hauge plasserer universelle spørsmål, som jo dei mytiske grunnforteljingane blir brukt til å illustrere, i det trivielle og kvardagslege (1996, s. 108). Slik vil Hauge formidle at dei universelle spørsmåla ikkje finn stad i ei fjern romanverd, men i livet til lesaren her og no.

Hauge kan sjåast som ein slags brubyggjar mellom det sekulære og det religiøse i den forstand at han trass i å ha eit kristent utgangspunkt, prøver å vende blikket utover det kristne miljøet han sjølv var ein del av. Han prøver ikkje først og fremst å skildre kva som kjenneteiknar det kristne mennesket, men *alle* menneske. Slik vil òg den kristne lesaren kunne utvide perspektivet sitt og sjå tilværet med nye auge. Den ikkje-kristne lesaren vil på si side kanskje få ei anna forståing av kristendommen enn den som ofte kjem til uttrykk i kristen litteratur. Bare det at Bodvar blir gal og Mons tar livet sitt etter at dei begge har blitt omvendt, vil for mange kunne oppfattast som radikalt til ein kristen roman å vere. Kvaal Pedersen skriv følgeleg at Hauge har gjort mykje for ei utviding av det kristne kulturomgrepet og for ei djupare forståing for at kristendommen er noko anna og meir enn det som blir proklamert i den kristne underhaldningslitteraturen (1985, s. 56).

For Sørbø står Hauge i ei særstilling fordi han så klart held fast ved den kristne identiteten sin, samtidig som han ”gjekk så langt inn i den allmenne kulturen” (1994, s. 15). Det finst forfattarar som på tilsvarande vis prøvde å foreine kristen tematikk med meir allmenne tema, for eksempel Ronald Fangen, Johan Falkberget og Sigrid Undset. Samanlikna med dei hevdar Kjetil A. Flatin i studiet sitt om den tematiske utviklinga i Hauges romanar, at Hauge er den første betydelege norske forfattaren som har bakgrunn i den pietistiske lekmannsrørsla (1982, s. 50):

Hauge er merkverdig i kraft av sin kunst, men også i kraft av sitt kulturelle utgangspunkt. Denne kombinasjonen har gjort ham til nær enestående i nyere norsk litteratur og ført til at kritikerne har måttet ta opp til seriøs vurdering en form for litteratur som de tidligere har kunnet ignorere – og med forholdsvis god samvittighet. (1982, s. 49)

Øg Sigurd Aa. Aarnes meiner Hauge er interessant fordi han var den einaste norske forfattaren frå bedehusmiljøet som foreina lojalitet overfor dette miljøet med betydeleg dikting (1985, s. 75).

Tar ein utgangspunkt i desse kommentarane, og studerer ein romanen i ein kristen-litterær samanheng, vil *Perlemorstrand* kunne kallast original òg på den måten at han vender blikket utover og vekk frå det pietistiske miljøet han sjølv var ein del av, samtidig som at dette miljøet blir skildra med ein slags positiv, nostalgisk avstand. Pietismen som blir framstilt i *Perlemorstrand* representerer ikkje bare sneversynte haldningar og strenge krav, men òg samhald og fellesskap.

Harold Bloom meiner, som eg har gjort greie for på side 39, at bare dei forfattarane som klarer å lausrive seg frå forgjengarane sine og skape sitt eige litterære uttrykk kan lage ”stor litteratur”. Påverknadskrafta dei tidlegare poetane har, blir negativt forstått ei slags psykologisk hindring, og ein får kjensle av at alt ein ynskjer å seie, allereie er sagt. For å sleppe unna denne psykologiske hindringa må den nye poeten overtyde seg sjølv om at dei tidlegare poetane manglar noko i sine verk, eller har trått feil ein stad, slik at det er mogleg for den nye poeten å rette opp i dette, og på den måten skape noko nytt (Bloom, 1991). Hauge meiner sannsynlegvis ikkje at forfattarane av dei opphavlege bibelske tekstane har trått feil. Hans lausrivingsprosjekt er knytt til det pietistiske miljøet han vaks opp i. Han vil ”rette opp i” den framstillinga og det inntrykket forgjengarane hans i dette miljøet har gitt av både det kristne trusinnhaldet, det kristne mennesket og kristenlivet.

Røyndomskriteriet

I *Perlemorstrand*, og då særleg på ”erindringsplanet”, skildrar forteljaren menneske, miljø og samfunn på ein røyndomsnær måte. *Perlemorstrand* er ei kvardagsnær skildring av livet slik det var i Ryfylke i 1920-åra:

Dette var i tida like før kunnskapen om vitaminar blei folkeeige, og ei god stund før kunnskapen hadde nedfelt seg i kosthaldet. Landet vårt var eit u-land, folkevandringa til Amerika heldt ved, og det var ein stor ting å eiga blådress og brune lersko å ha på seg til søndags. (50)

Fleire av dei historiske hendingane som det blir referert til i romanen, er i tillegg autentiske. I juni 1928 diskuterer folket på Bodvars øy Roald Amundsen si forsvinning, og Amundsen forsvann nettopp i juni 1928, då han deltok i ein redningsaksjon. At fleire nordmenn reiste til Amerika på 1920-talet er jo òg ei kjent sak, og Hauge gir ei truverdig skildring av pietisme

og bedehusmiljø.

Ingeborg Kongslien skriv i ”Illusjonen som røyndomsbilete og lesaren som meddiktar” (1980) at skildringa av lokalsamfunnet i *Perlemorstrand* nesten kan kallast ein liten historisk roman i romanen: ”Her finn vi både breidd og stor detaljrikdom, skildring av arbeidsliv og økonomi som er dominert av gjeld og dyrtid, av amerikareising og kinamisjon, i det heile tatt mykje om religiøse tilhøve i dette miljøet” (1980, s. 73).

Men samtidig som forteljaren her etablerer ein røyndomskontrakt med lesaren, bryt forteljaren på ”samtidsplanet” gong på gong denne kontrakten gjennom å tiltale lesaren direkte og minne han på at det han les ikkje er røyndom, men fiksjon. Forteljaren skaper ein røyndomsillusjon som systematisk blir broten. Kongslien hevdar Hauge gjer dette fordi ein slik komposisjon og forteljarteknikk krev ei meir analytisk og tolkande lesarhaldning. Hauge vil skape erkjenning, ikkje attkjenning, meiner Kongslien, derfor prøver han å skape kommunikasjon med og refleksjon hos lesaren, og Kongslien skriv at ”komposisjonsmåten, dei ulike tidsplana med sine framstillingsmåtar og vandringa ut og inn av illusjonen” fungerer i pakt med intensjonen (1980, s. 75).

Hauge ser ut til å ville få lesaren til å akseptere skildringane på dei tre tidsplana som ein realitet gjennom på den eine sida å leggje seg så tett opp til historisk korrekte data som mogleg og på den andre sida skildre hendingar som er så trivielle at dei nærmast blir overflødige. Forteljaren gløymer dottera sin 20-års dag, han går turar, og han får brev frå kona si. Når han gong på gong bryt illusjonen, skaper han ei endå tydelegare spenning mellom det reelle og det fiktive, noko som igjen skal tvinge lesaren til å vere vaken og oppmerksam når han les.

Erik Bjerck Hagen knyter som me har sett røyndomskriteriet til kriteriet for oppriktigheit eller truverd. Ein føresetnad for at ein lesar skal godta det fiksjonelle universet som autentisk, er at lesaren må finne forfattaren påliteleg. Formålet med å skape kontakt med lesaren og hjelpe lesaren gjennom dei ulike delane av boka kan nettopp vere å få lesaren til å oppfatte og godta forteljaren i *Perlemorstrand* som påliteleg. Forteljaren sviktar ikkje lesarane sine, men verkar å vere oppriktig interessert i og opptatt av at dei ikkje skal gå seg vekk i teksten. Spørsmålet er bare kvifor forteljaren gjer dette. Vil han bli sett på som påliteleg fordi han vil påverke lesaren i rett retning verdimessig sett? Eller gjer han det fordi han vil bli oppfatta som ein som ikkje vil føre lesaren bak lyset, og dermed gjere lesaren oppmerksam på at det finst ein forfattar bak teksten, med eigne meiningar og eigne refleksjonar? Dette siste samsvarar i så fall med det inntrykket Kongslien har, at Hauge bryt illusjonen fordi han vil fremje ei analytisk lesarhaldning.

At så mykje i romanen verkar å vere autentisk, men òg at lesarar kan kjenne seg igjen i skildringane romanen gir av mennesket og tilværet, gjer at både romanen som heilskap òg den kristne budskapet, får meir tyngd og truverd. Dette kan sjåast på som endå eit grep i forsøket på å overtyde lesaren til å tru på Gud, men det kan òg oppfattast som eit heilhjarta forsøk på å bidra med noko viktig i ei meir generell og eksistensiell drøfting av kva som er meininga med livet. For å realisere ambisjonane sine om å seie noko viktig om grunnleggjande eksistensielle spørsmål, meinte Hauge at diktaren måtte skildre reelle menneske, liv og samfunn. Då kunne ein ikkje idealisere tilværet slik dei kristne underhaldningsforfattarane ofte gjorde det.

Mennesket

Ein måte å skape røyndomsillusjon hos lesaren på er gjennom personskildringa. Geir Hjorthol, professor i litteratur, skriv at den estetiske norma vanlegvis har vore at dei fiktive personane i eit litterært verk må likne verkelege, samansette personar for at dei skal kunne bli vurdert som truverdige av litteraturkritikarane. Viss ikkje blir røyndomsillusjonen svekka (1995, s. 54). På side 41 har eg vist kvifor lesaren kan oppfatte personskildringa i *Sterke viljer* som lite røyndomsnær. Rustbøle sine personar er eindimensjonale typar snarare enn individ, og dei har blitt tildelt eigenskapar ut i frå kva slags funksjon dei har i forteljinga. Dei er anten kristne og gode eller ikkje-kristne og vonde.

Trass i at Hauge sjølv hadde eit kristent utgangspunkt, slår han fast at den kristne diktaren ikkje kan hevde at det kristne mennesket fører eit betre liv enn andre, ”at det er mindre ovmodigt og sjølvkløkt, meir varmhjarta og edelt”, slik Rustbøle gir uttrykk for i *Sterke viljer* (Hauge, 1950). Hauge var opptatt av å skildre alle sidene ved mennesket, både dei gode og dei vonde, og han skilde ikkje mellom kristne og ikkje-kristne, noko som verkar å ha vore viktig for Hauge i og med at han koplar personane og tematikken til arketypeomgrepet til Jung og Freuds teoriar om Ødipus-komplekset. Dette er teoriar som nettopp er meint å gi oss innsikt i det som er menneskeleg.

I den tredelte kronikken ”Kva er eit menneske?” (1951) gir Hauge uttrykk for eit menneskesyn som på mange måtar samsvarar med det ein finn i *Perlemorstrand*. Her skriv han at mennesket er ”barnet som spring mellom blomar og jublar og lær og freistar fanga sumarfuglen”, men at mennesket òg er ”den sinnsjuke som raser i sella si og jagar dei fælslege fantom”. Mennesket er ”bonden som pløyer og sår”, men òg tømrraren som byggjer hus og krigaren som øydelegg, herjar og brenn. Han slår i tillegg fast at det mest påfallande er korleis forskjellige eigenskapar kan bu i eit og same individ. Det leikande barnet og den

sinnsjuka i cella kan vere den same personen bare på to forskjellige stadium i livet (Hauge, 1951). Bodvar er nettopp eit eksempel på kor samansett mennesket er. Han er i barndommen snill, flink og dominerande på overflata, men skjuler samtidig ein egoistisk, sjalu og usikker Bodvar på innsida. Etter sjølv mordet til Mons blir han sinnsjuk, og 30 år seinare er han om ikkje sinnsjuk, så i alle fall forvirra og framleis prega av det som hende med Mons.

Mons og Bodvar er to vanlege gutar, oppvaks i eit tradisjonelt bygdesamfunn på Vestlandet på 1920-talet, der bedehuset og pietismen hadde ein sentral plass, og der samfunnet var prega av eit konservativt syn på kunst og kultur. Her møter dei to gutane på vanlege sosiale utfordringar, både knytt til kvarandre, til familien og til det motsette kjønnet. Kongslie meiner Mons og Bodvar er overtydande fordi framstillinga er så ”sterkt røtt i eit sosialt, kulturelt og historisk miljø” (1980). På same måte vil eg hevde at òg dei andre personane i romanen, for eksempel Gunvald Bleie og Orm Andregg, blir framstilt som samansette individ og atkjennelege representantar for eit norsk bygdemiljø på 1920-talet. Orm driv med spritsmugling og Gunvald er kommunist – begge delar realistisk nok i eit historisk perspektiv.

Ifølgje Sørbø prøver Hauge i *Perlemorstrand* å skildre det som finst som tendens eller potensiale i alle menneskeliv. Det blir derfor viktig for Hauge å framstille romanpersonane på ein måte som gjer at dei blir godtatt som truverdige individ. Historia om Bodvar og Mons skal like gjerne kunne vere historia om ”meg og deg”.

Skuggesidene

Hauge kalla den kristne populærromanen for ”konfirmantlitteratur” fordi desse bøkene framstilte kristenlivet på ein idealisert og lite realistisk måte. Bøkene var skrivne for konfirmantar som skulle vernast mot brutal røyndom. Mange av dei kristne diktarane unngjekk å skildre dei mindre oppbyggjelege sidene ved livet. ”Skal den kristne dikteren vere realist eller idealist? Skal han skrive rett fram og skildra livet med nakne ord, eller skal han pakke personane sine inn i bomull?”, spør Hauge (1950). Som forkjempar for det første alternativet meinte han at drøftinga av religiøse og eksistensielle spørsmål måtte innebere skildringar og tema som ikkje alltid gav eit rosenraudt bilde av kristenlivet.

Hauge er ikkje redd for å ”skriva om dystre realitetar, om skakk-køyrde menneske, og skrekkelege og meiningslause hendingar”, hevdar Sørbø. Han ”teiknar ikkje idyllar for den gode saks skuld” (2001, s. 40). Dei skakkøyrde er like gjerne kristne som ikkje-kristne. Samfunnet Bodvar og Mons veks opp i, blir skildra som eit røft samfunn, der fattigdom rår, og der folk må slite for å ha mat på bordet. Samstundes er samfunnet prega av nærleik, varme

og kjærleik. Ingenting er svart-kvitt i *Perlemorstrand*, slik det meste er i *Sterke viljer*. Det vonde finst i det gode, og det gode finst i det vonde.

I 1963 drog Hauge til Stockholm utsendt av *Stavanger Aftenblad* for å sjå og melde filmen *Tystnaden* av Ingmar Bergman. Han såg òg dei to første filmane av det som var ein trilogi: *Såsom i en spegel* (1961) og *Nattvårdsgästerna* (1963). Før Hauge reiste til Stockholm var han skeptisk til filmane, men blei overraskande nok gripen av det han såg, og meinte den ikkje-kristne Bergman her hadde laga ein viktig og imponerande filmtrilogi om etiske spørsmål knytt til etikk og kristendom.

Tystnaden var trua med sensur, og Den norske kyrkja var sterkt kritisk til sexscenene i filmen. Hauge på si side meinte at filmane formidla noko viktig knytt til det å vere menneske. Ein kunne ikkje bare feste seg ved sex-scenene, men måtte sjå dei i samband med filmen sin budskap (Hauge, 2000, s. 196–202).

Hauges vurdering og tolking av Bergman-filmane viser nettopp at Hauge var opptatt av at kunsten skulle vere røyndomsnær og truverdig, uavhengig av kor lite ”kristeleg” skildringa måtte vise seg å vere, og trass i at han etter meldinga av Bergman sine filmar blei kritisert av andre kristne for sitt liberale syn på kunst og kultur. Odd Kvaal Pedersen skriv om Hauges studium av Bergman-filmane at den var ei førebuing til det som skulle bli Utstein Kloster-syklusen. Syklusen er følgjeleg prega av ein forfattar som har ”vunnet full kunstnerisk frihet – og frihet til å tumle med religiøse og etiske problemer ubundet av den norske kristendomsoppfatningen som ofte kan ha vært til å skjære seg på, så kvasst rettvinklet har den til tider vært” (1985, s. 62).

I *Perlemorstrand* skildrar Hauge hendingar som vanskeleg kan seiast å falle inn under kategorien solskinshistorier. Hauge lar ein 15 år gammal gut ta livet sitt etter å ha blitt hetsa med eit heilt liv. Han lar Lyder bli spidda ihel av ein slåmaskin etter å ha levd heile livet sitt som eit dyr. Dei nyleg omvende syskenborna Bodvar og Mons får begge erotiske og tabulagde kjensler for stemora si, dei drikk seg fulle, og på ”samtaleplanet” kommuniserer Bodvar med djevelen. Alt dette er eksempel på hendingar som ville vore oppsiktsvekkande i ein tradisjonell vekkingsroman. Men hendingane er viktige for budskapen i *Perlemorstrand*, og Hauge meiner tydelegvis at han ikkje treng svare for nokon kristen autoritet. Han står fritt til å formidle dei personlege erfaringane og refleksjonane han har gjort seg.

Lars Rustbøle gav ut to bind noveller med tittelen *Liv i kamp og seier* i høvesvis 1938 og 1942. Trass i krig og urolege tider valde Rustbøle her å skrive om gleda ved omvending og om kor godt kristendomen kan løyse alle problem (Eide, 1979, s. 324). Utgivingane kan til ei viss grad stå fram som lite realitetsorientert. Det er nok dette Hauge kritiserer når han skriv

at den kristne diktaren ikkje må slå seg til ro med bare å syngje ”Hør hvor det stormer der ute, her er det fredfullt og tyst” innanfor bedehuset sine fire veggar, mens ei menneskeslekt dansar på stupet av helvete (Hauge, 1995a, s. 64). At samlingane til Rustbøle blei selde i 120.000 eksemplar tyder likevel på at bøkene var ein kjærkommen realitetsflukt for folk (Eide, 1979, s. 324).

Ein viktig forskjell på *Perlemorstrand* og den kristne populærromanen er at Hauge problematiserer vanskelege forhold knytt til både det å vere menneske, men òg til det å vere ein kristen. Willy Dahl skriv at sjølv om Hauge var ”kristent bekjennende”, vedgjekk han at verda romma mysterium som ikkje kunne forklarast med enkle kristeleg formalar (1989, s. 306). Hauge kan ikkje forklare kvifor det finst så mykje vondt i verda, kvifor menneska behandlar kvarandre slik dei gjer, og kor Gud er i alt dette. Men han prøver å skildre og reflektere over det han faktisk *ser*.

Samfunnsperspektivet

Felles for den litteraturen vi finn innanfor det kristne krinslaupet er at den i pakt med norsk forkynnartradisjon byggjer på eit grunnsyn som er individsentrert. Den ser ikkje mennesket i ein samfunnsmessig samanheng, meiner Ove L. Eide. For mange kristne forfattarar er problema som oppstår i samfunnet av personleg art. Du kan takke deg sjølv for dei utfordringane som møter deg i livet. Det hjelper ikkje å skylde på samfunnsstruktur eller maktelite. Dei same forfattarane lanserer deretter, kanskje ikkje så uventa, kristendomen som problemløysande universalmiddel (1979, s. 324–27).

Lars Rustbøle står rotfesta i ein slik norsk forkynnartradisjon. I Rustbøles historie- og samfunnssyn er det passive mennesket idealet, og Rustbøle har ei fatalistisk innstilling. Det som skjer, skjer fordi Gud vil det slik. Mennesket skal passivt vere vitne til at Gud styrer. Eit tilsvarende syn finn ein òg hos mange andre kristne populærforfattarar, hevdar Eide. Predikanten og forfattaren Per Hilleren oppfatta eksempelvis den andre verdskrigen som ”Guds straffedom over eit ulydig folk”. Den tyske invasjonen var uunngåeleg fordi det var for få rettferdige i landet. Noreg kunne derimot reddast viss bare folk bad og vende seg om til Gud. Den kristne populærlitteraturen tar ikkje med ”dei økonomiske og materielle strukturane som omgev oss og som har innverknad på tenkje- og handlemåten vår”, stadfestar Eide. Det er bare Gud som kan fremje eller hindre menneska sine sosiale og økonomiske problem. Samfunnssystem har inga rolle i dette (1979, s. 325).

I *Perlemorstrand* finn ein ikkje det historie- og samfunnssynet som ifølgje Eide pregar den kristne populærlitteraturen. Grunnen til at Jakob og Johanna slit med å få mat på

bordet, er ikkje at dei ikkje trur nok på Gud. Det er sosiale forhold som gjer at dei har det slik, og mange på bygda har det verre enn Jakob og Johanna. Sander Sandersen vel å investere i potetfart, men det blir det ”null opp null in mente med” (141). Han tar opp lån i banken for å komme seg over kneiken, men banken går konkurs: ”Folk står framfor stengde bankportar med kontraboka i den eine neven og den andre neven knytt; nokre bannar og andre bed; alt hjelper like lite” (141). Dette fører til at Sandersen begynner med spritsmugling. Bestefaren til Bodvar, Orm, spekulerer i aksjar, men òg han går det gale med. I aksjemarknaden er det ingen kjære mor. For å betre økonomien slår han seg saman med Sandersen. Spritsmuglinga endar med at Sandersen blir sett i fengsel, mens Orm så vidt reddar huset sitt.

Om Sandersens konkurs og økonomiske problem kommenterer forteljaren: ”Slik var dei vonde tjue-åra i dette århundre. Enno er ikkje tretti-åra komne. Dei skal bli verre. Det seglar opp til uro i pengevesen, uro i politikken, uro på arbeidsplassane; det ropar varsku med streik her, det svarar med lockout der, det skal smella skot før dette tar ende” (141).

Problema til Sandersen og Orm kjem ikkje av at dei ikkje er rettmessige kristne, men fordi tidene var vanskelege. Ein måtte ha mat på bordet, og folk måtte tenkje alternativt. Kritikken av samtida blir ført på eit breitt grunnlag: det gjeld religiøse tilhøve, men òg sosiale og økologiske. Hauge tar omsyn til samfunnsstrukturar og sosiale forhold. Han utvider perspektivet til òg å gjelde forhold utanfor bedehuset og famnar slik meir av røyndommen enn det han meinte dei kristne underhaldningsforfattarane gjorde.

Hauges krav til diktinga. Oppsummering

Sterke viljer oppfyller ingen av kriteria knytt til kompleksitet, originalitet og røyndom. Det er venteleg nok i og med at Rustbøle sitt fremste formål er å forkynne Guds bodskap, ikkje å lage kunst. Romanen oppfyller dermed heller ikkje Hauges krav til den kristne diktinga, men stadfestar tvert om alle dei fordommene Hauge hadde mot kristen underhaldningslitteratur.

Det er heller ikkje sjølv sagt at *Perlemorstrand* oppfyller utbreidde kriterium for vurdering av kunst. Forteljarkommentarane kan oppfattast som å vere for styrande på lesaren, og dei bidrar dermed til å lukke teksten. Hauges roman blei vurdert som original då den kom ut, men bare vurdert ut i frå eit norsk perspektiv. Og sjølv om Hauge langt på veg klarer å få lesaren til å akseptere det fiktive universet som truverdig, er det ikkje sikkert at han klarer å overtyde lesaren om at han er ein påliteleg forfattar. Dette vil i så fall svekke truverdigeita til romanen.

Men Hauge skildrar i motsetnad til den kristne populærromanen samansette menneske, miljø og samfunn. Han er ikkje som dei kristne underhaldningsforfattarane redd for å skildre òg skuggesidene ved samfunnet. Samtidig er *Perlemorstrand* meir kompleks og mindre lukka enn *Sterke viljer*. Hauge kan seiast å ha funne sitt eige litterære uttrykk, og han viser dermed at det finst andre alternativ til kristen litteratur enn bare den kristne populærromanen. Han oppfyller med andre ord langt på veg sine eigne krav til kristen diktning.

4 Mellom to stolar?

Dette kapitlet vil bere preg av mi eiga lesing av *Perlemorstrand*, og eg kjem først og fremst til å ta opp igjen problemstillingar eg allereie har vore innom. Først vil eg drøfte om *Perlemorstrand* er like mykje ein grublande, som ein forkynnande roman. Så vil eg vise til trekk som eg meiner gjer at *Perlemorstrand* kan seiast å opne opp for tolking og refleksjon hos lesaren, trass dei påtrengjande forteljarkommentarane. Eg vil òg drøfte kvifor Hauge i *Perlemorstrand* ser ut til å ville framheve seg sjølv som ein avansert forfattar og *Perlemorstrand* som komplisert litteratur. Til slutt vil eg plassere Hauge inn i ein større norsk litterær kontekst.

Dialog og forkynning?

Undervegs i denne oppgåva har eg drøfta om lesaren faktisk blir ein ”meddiktar” i *Perlemorstrand* slik forteljaren tilsynelatande legg opp til. Eller om den metafiktive dialogen heller bør oppfattast som eit verkemiddel i forsøket på å påverke lesaren, slik at han blir styrt i den retninga forfattaren vil.

I ”Kunsten som grep” gir den russiske litteraturteoretikaren Viktor B. Sjklovskij greie for korleis diktarar nyttar seg av språket på ein slik måte at lesaren må stoppe opp og reflektere over det han les. Dette skjer gjennom eit bestemt kunstgrep som Sjklovskij kallar underleggjering eller framandgjering. Ved å bruke ord på nye måtar og sette dei inn i nye samanhengar, avautomatiserer dikteren språket, og tvingar lesarane til å tenkje seg om (Sjklovskij, 2003). Bertolt Brecht knytte Sjklovskijs idear om underleggjering til det episke dramaet, og lanserte omgrepet ”verfremdungseffekt”. Omgrepet inneber at publikumet skal kunne vere kritisk i vurderinga av det som skjer på scena og halde ein kjenslemessig avstand til det dei ser. Publikum skal ikkje identifisere seg med helten, men vere bevisst illusjonen. Ved hjelp av stadige illusjonsbrot i den dramatiske teksten, søker ein dermed å forhindre ei kjenslemessig innleving frå publikum si side.

Ved hjelp av illusjonsbrotet i *Perlemorstrand* ynskjer òg Hauge tilsynelatande at lesarane skal stoppe opp og tenkje over det dei les. Forteljaren gir rett nok uttrykk for sine refleksjonar kring mennesket og Gud, men samtidig uttrykkjer han eit ynskje om at dei som les romanen skal ta eit sjølvstendig standpunkt og reflektere over spørsmåla som blir tatt opp.

Romanen er på ein måte ein vekkingsroman, men slik eg ser det, skal den ikkje nødvendigvis vekke lesaren til omvending i tradisjonell forstand. Det held at lesaren stoppar opp og tenkjer gjennom dei problemstillingane forteljaren tematiserer i romanen.

Perlemorstrand kan dermed på mange måtar sjåast på som ein utforskande og grublande roman, meir enn den er ei utlegging av bestemte læresetningar. Forteljaren drøftar si eiga tru i romanen. Han har gjort seg nokre erfaringar om Gud og menneske som han vil prøve å sette ord på. I den tredelte kronikken ”Kva er eit menneske?” (1951) formulerer Hauge eit tilsvarande prosjekt. Her viser han til det han vurderer som dei store tenkjarane: Platon, Immanuel Kant, Sigmund Freud og Fjodor Dostojevski. Alle har dei prøvd å finne svaret på spørsmålet i tittelen på kronikken om kva eit menneske er, meiner Hauge. I ”Kva er eit menneske?” kjem Hauge med *sitt* bidrag, og det same ser han ut til å gjere 20 år seinare i *Perlemorstrand*.

Bodvar blir ein slags prøvekanin i dette forsøket på å definere mennesket. *Perlemorstrand* gir ingen tydelege svar, men inviterer lesaren med på ei erkjenningsreise for å finne ut av dei eksistensielle spørsmåla. ”Diktet om Rinbrad” skal jo nettopp illustrere menneska si søking etter meining, om kven dei er, kor dei kjem frå og kor dei er på veg. Trass i at romanen ikkje gir lesaren eit endeleg svar på desse spørsmåla, kan lesaren likevel lære av Bodvar at menneska alltid har kjempa og alltid vil måtte kjempe ein kamp mellom det å ville det gode, men gjere det vonde, og at vondskapen rår, trass i Guds allmakt. På side 297 står det mellom anna: ”Kva er det som kan driva eit tolv års barn til å ta livet av seg? Går vi kanskje ikring nokon kvar, utan å vita det, og driv våre veike og redde systre og brør ut på stupet, så langt ut at stupet syg dei til seg?”

Romanen handlar om det å vere menneske. Indirekte kjem den samtidig med budskapet om at det som kan redde oss, er den kristne tanken om ein Gud som ryddar opp i det vonde. Mennesket klarer det ikkje på eiga hand. Til sjuande og sist finn Hauge, som dei kristne underhaldningsforfattarane, den endelege løysinga på menneska sine problem i Bibelen. Dette kjem òg tydeleg fram i kronikken ”Kva er eit menneske?”, der Hauge mellom anna gir uttrykk for at svaret på gåta om kven mennesket er, bare finst hos Gud.

Kanskje blir det på den måten rett å seie at Hauges religiøse uttrykk i *Perlemorstrand* er meir ”universelt” enn i dei kristne underhaldningsromanane. Eg er dermed enig med Jan Inge Sørbø når han innleiingsvis i *Essay om teologi og litteratur* (1994) skriv at det universelle i kristendommen ikkje ligg i at alle oppfattar alt likt, men snarare at det er noko likt ved alle menneskelege liv, og at kristendommen dermed kan gi nyttig innsikt til dei som vil lytta. Den kristne må på same måte lytte til dei som har andre orienteringar enn ein sjølv,

og til medmenneska sine (1994, s.16).

Ein dialog mellom menneske med ulike oppfatningar av tilværet vil skape ei vidare forståing av kva det vil seie å vere menneske, trass i at utgangspunkta er forskjellige. Litteraturen må med andre ord heller invitere til dialog enn vere ein monolog. Lars Rustbøle tar ikkje omsyn til eit slikt litteratursyn, men eg meiner Hauge langt på veg klarer å skape ein slik dialog i *Perlemorstrand*. Han går ikkje bare i dialog med lesaren, men òg i vidare forstand med psykoanalysen og mytologien. Hauge er kristen, og det kristne trusinnhaldet blir dermed for han eit naturleg utgangspunkt i forsøket på å gi sitt bidrag i spørsmålet om kven mennesket er. Men det at han òg bruker Freuds psykoanalyse for å forklare Bodvar, og det at han illustrerer perlemorlandet ved hjelp av dei før-kristne mytologiane, viser at han er mottakeleg for inspirasjon òg frå andre stader enn Bibelen.

På meg verkar det som at Hauge bruker det kristne trusinnhaldet som eit *utgangspunkt* i forsøket på å definere kven mennesket er, meir enn som eit forsøk på å omvende lesaren, noko som jo var og er dei kristne underhaldningsforfattarane sitt prosjekt. Likevel kjem ein ikkje unna at det finst ein ambivalens i romanen. Forteljarkommentarane kan seiast å hemme lesaren sin moglegheit til sjølv å tolke teksten, og kommentarane kan oppfattast vel styrande for lesaren. Forteljaren tar lesaren med på ei erkjenningstrekk som mykje tyder på skal ende opp i ei erkjenning av at mennesket sitt håp og redning ligg i det å tru på og gi seg over til Gud. Dette kan bli oppfatta som indirekte forkynning.

For meg blir *Perlemorstrand* til sjuande og sist eit uttrykk for at det ikkje treng å vere ein motsetnad mellom det å fremje ein ideologi, og samtidig ynskje å skape dialog og lytte til og hente inspirasjon frå menneske som forstår tilværet annleis enn ein sjølv. Her ligg eit av hovudskilja mellom *Perlemorstrand* og den kristne populærromanen. Dei kristne underhaldningsforfattarane har i motsetnad til Hauge eit einsidig fokus på å formidle det som står skrive i den kanoniserte skrifta. Det finst ikkje rom for å ta imot impulsar frå andre stader enn i Bibelen.

Og slik eg les romanen finn me i *Perlemorstrand* både det ein vil kunne oppfatte som forkynning, men òg ei oppfordring til at lesaren sjølv skal reflektere over og ta eit sjølvstendig standpunkt til budskapen som blir forkynt. Om *Perlemorstrand* på grunn av forteljarkommentarane og den kristne budskapen som kjem indirekte til uttrykk i teksten, ikkje er open *nok* til at den kan seiast å oppfylle kriteriet for kompleksitet, er den i alle fall meir kompleks enn den kristne underhaldningslitteraturen. *Perlemorstrand* kan verken kallast formellitteratur, klisjéfull eller eintydig. Mi oppfatning er tvert om at *Perlemorstrand*

inneheld meining på fleire plan, og at den trass forteljarkommentarane ikkje nødvendigvis er ein lukka roman.

Dei tomme hola

Forteljarkommentarane i *Perlemorstrand* er rettleiande – kanskje *for* rettleiande. Men det finst samtidig hendingar på handlingsplanet som forteljaren i *Perlemorstrand* ikkje gir oss svaret på, og som dermed er opne for tolking.

Me får aldri vite kva som egentleg skjedde i hytta til Kid, trass i at det utgjer sjølve kjernepunktet i romanen. Er det Kid eller Mons som har valdtatt Nina? Mykje tyder på at det er Kid som har gjort det, men kvifor er då Mons dekkja av blod? Og kvifor vel Mons å ta livet av seg akkurat når han endeleg er i ferd med å bli akseptert som den han er? Ein skulle jo tru at det var Kid som hadde fått skylda uansett, på grunn av det ryktet han hadde på seg, og i og med at han i tillegg har stukke av.

Kanskje har nettopp det at Mons endeleg føler at han betyr noko, gjort at han har kjent ein trong til å utnytte og nedverdige eit anna menneske, slik han sjølv har blitt utnytta og harselert med heile livet? Kanskje Mons faktisk valdtar Nina. I så fall forklarar det kvifor Bodvar føler han har skuld i det som har skjedd. Kanskje forstår Bodvar at han har drive Mons til valdtekt og dermed til sjølv mord fordi han hersa så mykje med han gjennom mange år. Forteljaren gir ingen svar på desse spørsmåla, og det er derfor opp til lesaren sjølv å fylle inn dei tomme hola.

Tittelbladet informerer lesaren om at *Perlemorstrand* er *Århundre I*, første boka i det som til slutt blir Huges Århundretrilogi. Dette inneber at Hauge allereie når han skriv manuset til den første boka, har planar om å utgje fleire bøker om Bodvar, noko òg forteljaren gir uttrykk for i sjølve teksten. Forteljaren er doserande når han vender seg til Medarbeidaren – han gir ikkje Medarbeidaren heile bildet – og han inviterer som me har sett Medarbeidaren til å komme med forslag om kva som skal hende med Bodvar i neste roman. Historia om Bodvar er med andre ord ikkje over på siste side, men forteljinga held fram, og me veit ikkje kva som kjem til å skje med han. Lesaren får ikkje vite om Bodvar har klart å forsone seg med det som hende med Mons 30 år tidlegare eller ikkje. Lesaren får heller ikkje vite kva Bodvar vil gjere etter at forteljaren har reist heim til Stavanger og Bodvar er einsam igjen ute ved Utstein Kloster. Lesaren må sjølv skape seg eit bilde av kva som skal hende med Bodvar.

Wolfgang Iser skriv at ein måte å opne ein tekst på og invitere lesaren til medverknad

nettopp er å lage ein såkalla framhaldsroman, eller ein føljetongroman med doserande avsnitt, slik Hauge på mange måtar kan seiast å ha gjort her. Effekten av dei doserande avsnitta er at lesaren prøver å konstruere seg fram til informasjon om vidare handling, ein informasjon lesaren ikkje har tilgang til der og då. Kva kjem til å skje vidare? I det lesaren stiller seg dette spørsmålet og liknande spørsmål, veks lesaren si delaktigheit i lesarprosessen, hevdar Iser (1981, s. 112–13).

Øg det at forteljaren innleiingsvis påpeiker at *Perlemorstrand* minner om ein kriminalroman kan bli forstått som ei oppfordring til lesaren om å vere vaken mens han les. Lesaren må sjølv finne ut kva som er lovbrottet, kven som er offeret, og kven som er mordaren. Sjølv om lesaren allereie i første kapittel skjønner at Bodvar og Mons er meint å representere Kain og Abel, blir ikkje svaret på gåta antyda før på side 297: ”Ingen av oss går gjennom dette jordeliv utan å myrda vår bror.” Kriminalintrigen er altså av eksistensiell karakter. Forteljaren sjølv følgjer ikkje opp kriminalhistoria, anna enn at han samanliknar romanen med ein kriminalroman innleiingsvis. Krimgåta må lesaren sjølv finne ut av. Mennesket er ein mordar, i overført tyding, fordi han er ein egoist, og vil vere det heile livet. Livet er ein kamp mot destruktive tendensar, og mennesket må gjere det beste det kan, inspirert av Kristus, sjølv om det gong på gong vil feile. Den endelege løysinga kjem i den nye verda, det som kjem etterpå. Hauge stadfestar dermed eit heilt sentralt poeng i den lutherske læra, som på den andre sida står i ein motsetnad til menneskesynet og samfunnssynet i den tradisjonelle kristne litteraturen. Der er det jo slik at blir ein kristen, blir alt godt.

Eit siste trekk ved *Perlemorstrand* eg vil vektleggje for å illustrere at romanen kan seiast å opne opp for refleksjon, er den gjennomgåande kontrasten mellom røyndom og fiksjon. Forteljaren i *Perlemorstrand* tilbyr ei historie lesaren skal leve seg inn i, samtidig som han bryt illusjonen og kommenterer at alt er fiksjon. Forteljaren verkar òg å vere identisk med forfattaren Alfred Hauge, og han fortel om hendingar identiske med hendingar ein finn i Hauges sjølvbiografi *Barndom*. Men så finst det detaljar som gjer at Alfred i fiksjonen likevel ikkje er heilt identisk med forfattaren på tittelbladet. Alfred Hauge gjekk eksempelvis aldri på mellomskule i Stavanger, der Alfred på ”erindringsplanet” er på veg mot slutten av *Perlemorstrand*.

Skildringane av skapinga og oppløysinga av Bodvars øy, som jo i utgangspunktet ikkje er spesielt røyndomsnært, skildrar likevel ein realitet. Forfattaren skaper jo det landskapet lesaren får ta ein del i, sjølv om det jo ikkje er ei fysisk, verkeleg verd. Dette blir endå eit bidrag i debatten om det verkelege og det ikkje-verkelege. På side 213 og utover

deltar forteljaren på ”samtaleplanet” i ei satanmesse. Det er ei absurd scene, og forteljaren, som trur det er eit vanleg bryllaup han skal delta i, lurar forståeleg nok på om han har vore påverka av narkotiske stoff, altså om dette har faktisk har skjedd eller ikkje. Det same gjer lesaren. I tillegg får både Bodvar, Mons og lesaren på handlingsplanet eit inntrykk av at Kid bare diktar alt opp. Mot slutten av boka kommenterer forteljaren derimot at Kid er den ærlegaste av dei alle: ”Kid har ingenting dikta opp. Ikkje ein gong at han tok livet av ei indianarkjerring fordi ho var blitt ille medfaren av tretti mann i Dawson City” (268). Det kan vere mykje å utsetje på Kid Skarvaskjer, kommenterer forteljaren vidare, men ”i alle hovudtrekk er han ein sannferdig mann” (268). Forteljingane til Kid bidrar med andre ord til å forsterke kontrasten mellom røyndom og fiksjon.

På *Perlemorstrands* tittelblad blir det presisert at lesaren har å gjere med ein roman, noko som betyr at innhaldet i *Perlemorstrand* er fiksjon. Men allereie innleiingsvis bryt altså forteljaren denne fiksjonskontrakten, og kontrakten blir kontinuerleg broten gjennom heile romanen. Dette skaper ei spenning i teksten, noko som gjer den meir kompleks, men òg at den fordrar meir refleksjon hos lesaren. Det er nærliggande å tenkje seg at Hauge med denne kretsinga rundt røyndom og fiksjon òg indirekte utfordrar den kristne underhaldningslitteraturen. Kor sant og røyndomsnært er eigentleg det miljøet og dei menneska me møter hos Rustbøle og dei andre forfattarane som representerer denne litteraturen?

Komplisert litteratur?

Hauge må ha vore meir eller mindre klar over at han ved å ta i bruk ein metafiksjonsteknikk skilde seg frå andre forfattarar i Noreg på 1960- og 70-talet. Han eksperimenterte med forma og prøvde å utforske nye måtar å formidle budskapet sin på. *Perlemorstrand* og dei andre verka i Utstein Kloster-syklusen er eksempel på dette.

Samtidig som han eksperimenterer ser det ut til at forteljaren i *Perlemorstrand* har ein trong til å poengtere at det han skriv er svært avansert: ”Denne boka blir umogleg å handtera både for deg sjølv og lesarane (!) For det første ideen: inntil det narraktige pretensiøst!...Og kva med komposisjonen: tre ulike tidsplan? Prøv om du greier eitt og ver glad til!” (94–95). Han skriv òg at han aldri kjem til å greie å ro denne romanen i land (94), og at lesaren ikkje veit noko om den fortvilninga ein forfattar har når han skriv: ”det skrik inne i ein” (95). Den emfatiske bruken av utropsteikn gir på same måte inntrykk av at forteljaren er så redd for at romanen ikkje er avansert nok, at han må gripe inn og framheve dette.

Ved å la forteljaren presisere at det å skrive denne romanen nærmast er eit håplaut tilfelle fordi det er så komplisert, at han har vore altfor ambisiøs, og at han nesten gir opp, får lesaren inntrykk av ein ambivalent forfattar som iherdig prøver å fremje *Perlemorstrand* som avansert kunst, men som samtidig vil nå fram til så mange lesarar som mogleg.

I enkelte tilfelle verkar det òg som at forteljaren overvurderer kor vanskeleg romanen han skriv er. Perlemormetaforen kan sjåast på som original, treffande, og nøye gjennomtenkt, men den blir gjentatt så mange gonger at den kan bli oppfatta som overtydeleg. Ein kan argumentere for at forteljaren ikkje så ofte og tydeleg hadde trunge å referere til dei bibelske mytane, som for eksempel Kain- og Abel-mytten. Hadde han ikkje gjort dette, hadde romanen kravd meir av lesaren, og lesaren måtte ha vore meir aktiv i tolkinga av teksten. Resultatet er at lesaren kan føle seg undervurdert. Han treng ikkje ”hjelp” frå forteljaren til å tyde romanen. Lesaren kan altså her få den oppfatninga at forteljaren prøver *for* hardt, noko som paradoksalt nok *svekkjer* oppfatninga av arbeidet hans som komplisert kunst.

På den eine sida vil Hauge ved å vere avansert og ”lærd” blant dei typiske lesarane av kristen oppbyggingslitteratur – etter alt å dømme lesarar med bakgrunn i det lågkyrkjelege miljøet – kanskje mest av alt svekka truverdet sitt. I dette miljøet var det tradisjonelt motstand mot den kulturen og kunnskapstradisjonen som utfordra Bibelen som den einaste kjelda til sikker kunnskap, og dei hadde ofte lite litterær danning (Eide, 1979, s. 325). Når Hauge i *Perlemorstrand* både eksperimenterer med forma og utfordrar lesarane ved å presentere eit alternativt kristent syn på mennesket og tilværet, kan ein forteljar som rettleier lesaren gjennom verka vere god å ha. Samtidig kan skildringa av *Perlemorstrand* som eit vanskeleg verk både å skrive og lese, bli forstått som eit forsøk på å overtyde lesaren om at romanen er komplisert og krevjande til og med for forfattaren. Det er med andre ord ikkje lesaren det er noko gale med om han møter motstand i teksten. Når Hauge gir lesarane av den kristne underhaldningslitteraturen eit litterært alternativ, verkar han altså, i alle fall til ei viss grad, å prøve å leggje til rette for at desse lesarane skal ha føresetnader for å forstå romanane hans.

På ei anna side har Hauge som erklært program at den kristne diktinga skal oppfylle krava for kvalitetskunst. Då kan han ikkje la forkynninga overskygge den litterære kvaliteten. Han må skildre menneske og miljø som òg ein ikkje-kristen lesar vil ”godta” som truverdig, og prøve å lausrive seg frå forgjengarane sine, som av litteraturkritikarane og Hauge sjølv nettopp har blitt kritisert for å skrive forkynnande litteratur av låg litterær kvalitet. For ikkje å mista kristne lesarar må han ikkje vere for avansert og ”verdsleg”. For å appellere til ikkje-kristne lesarar må han vere nettopp det.

Det er derfor heller ikkje så lett å definere ”modellesaren” til Hauge. Han verkar å vere ambivalent i synet på kven litteraturen hans frå 1960- og 70-talet skal rettast til. Den mest sjølvsgatte målgruppa vil vere lesarar med same forståing av kristendom, kultur og litteratur som Hauge sjølv, eksempelvis Odd Kvaal Pedersen. Men viss han vil at romanane hans skal vere eit alternativ til den kristne populærromanen, må han jo òg appellere til dei lesarane som las kristen underhaldningslitteratur. Og viss litteraturen hans skal vere eit eksempel på at òg kristen diktning kan seie noko allment og viktig om verda, vil han jo måtte vende seg til eit ikkje-kristent publikum. Denne ambivalensen pregar *Perlemorstrand*. Romanen har ein forfattar som etablerer ein forteljar som både eksperimenterer med forma og opnar opp for at lesaren sjølv skal reflektere over det han les, men som samtidig kan oppfattast som for påtrengjande og rettleiande, slik at lesaren føler seg overstyrt.

Hauges distinksjonskamp

Hauge starta forfattarkarrieren sin innanfor den kristne oppbyggingslitteraturen, og hørde nok lenge til det det kristlege krinslaupet, som ifølgje Eide fell inn under det Robert Escarpit kallar det ”store krinslaupet” (1979, s. 316). Men ettersom han lausreiv seg i frå den tradisjonelle kristne romanen, og skapte sitt eige litterære uttrykk, må ein kunne seie at han i løpet av forfattarskapen bevegde seg mot eit smalare og meir ”danna” krinslaup. Bøkene hans kom ikkje lenger ut på eit kristent forlag, men på eit av dei store kulturforlaga. Romanane hans blei ikkje lenger selde bare i kristne bokhandlarar, og verka blei ikkje bare melde i kristne aviser som *Dagen* og *Vårt Land*, men fekk omtalar i både *Dagbladet*, *VG*, *Aftenposten* og *Stavanger Aftenblad*.

Han ser ut til å ha drive ein slik distinksjonskamp som den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu karakteriserer som typisk for forfattarar og andre kunstnarar. Bourdieu skildrar kulturen som eit felt der produsentane, i dette tilfellet forfattarane, kjempar om å bli anerkjent blant dei ypparste på feltet. Innanfor det Bourdieu kallar det litle feltet, eller feltet for avgrensa produksjon, finn me ei gruppe forfattarar som stort sett skriv for kvarandre og som er tilbøyelege til å utvikle eigne kriterium for evalueringa av bøkene sine. Dei skaper sitt eige publikum og innblandinga frå det ”alminnelege publikum” truar feltet sitt krav om monopol på kulturell ”signing”. Ved å bli ”signa”, som betyr at litteraturen deira blir akseptert som kvalitetslitteratur av andre forfattarar og av litteraturkritikarane, oppnår dei kulturell anerkjenning. Det er opplese og vedtatt at dette er høgkultur (1991).

For å kunne lykkast på kulturfeltet og bli ”signa”, må ein utmerke seg. Her kjem

omgrepet ”den kulturelle distinksjonestetikken” inn. Forfattarane må skilje seg ut frå andre forfattarar, men då på ein måte som gjer at dei blir akseptert og anerkjent. Bourdieu skriv at det er ein omvendt økonomi som gjeld i feltet for avgrensa produksjon. Viss ein gjer økonomisk suksess, og bøkene blir for populære og tilgjengelege, vil forfattaren tape legitimitet og status. Slik er det ikkje i det store feltet, eller feltet for storproduksjon. Store sal er her eit teikn på kor bra desse bøkene er (1991).

Hauge verkar å ha prøvd å skilje seg ut og utmerke seg, og då i eit forsøk på å bli anerkjent og ”signa” av medforfattarar og litteraturkjenningar. Men sjølv om han langt på veg klarte å lausrive seg frå den kristne underhaldningslitteraturen, og utmerka seg gjennom bruken av ein metafiksjonsteknikk, klarte han aldri heilt å posisjonere seg blant forfattarane i ”det gode litterære selskap”. Trass i positiv mottaking av romanane då dei kom ut, blir ikkje Alfred Hauge rekna som ein av dei meir betydelege forfattarane i Noreg i dag. Hauge og Hauges bøker blir nemnt i litteraturhistoria, men bare kortfatta og overflatisk. I høve Hauges 100-årsjubileum har heller ikkje Gyldendal forlag, som jo *Perlemorstrand* kom ut på, markert jubileet i større grad. Eg trur heller ikkje eg går for langt når eg vil hevde at Hauges bøker ikkje er særleg mykje lesne i dag.

Det faktum at *Perlemorstrand* og dei andre romanane i Utstein Kloster-syklusen fekk såpass god mottaking på 1960- og 70-talet, men ikkje har fått ein plass i den norske litterære kanon, viser nettopp at eit forfattarskap etter ei tid kan miste den estetiske funksjonen sin. Willy Dahl profeterer på den andre innbretten til *Perlemorstrand* at Utstein Kloster-syklusen kjem til å bli ”et av storverkene i vår tids norske diktning”. I dag ser me at profetien hans slo feil. Hauges romanar blei vurdert som nyskapande og tidhøvelege for 40 år sidan, men den heller beskjedne plassen Hauge i ettertid har fått i litteraturhistoria og har hatt på universiteta, vitnar om at det var *den gong*. Tidsdimensjonen ser med andre ord ut til å ha spelt ei rolle i vurderinga av *Perlemorstrand* som kvalitetskunst.

Forfattar- og journalistkollegaen Odd Kvaal Pedersen meiner at Hauge hamna mellom to stolar. Hauge var for ”from” for dei ”fæle”, og for ”fæl” for dei ”fromme” (1985, s. 49). Han var med andre ord *for* lojal mot bedehusmiljøet til at han heilt klarte å appellere til ikkje-kristne lesarar, og *for* lite ”kristeleg” til å falle i god jord hos dei lesarane som var ivrige lesarar av kristen underhaldningslitteratur. I *Gråstein og lengsel. Peilinger i Alfred Hauges tema og litterære landskap* (1985) fortel Kvaal Pedersen om eit minne han har frå då han sjølv gjekk på skulen. Ein reisetalar hevda at Alfred Hauge nærmast hadde blitt ein talsmann for sedløysa. Bøkene til Hauge avspeгла denne sedløysa, meinte reisetalaren. Ein forfattar med eit kristent livssyn hadde dessverre svikta saka (1985, s. 50).

Sigurd Aa. Aarnes påpeiker som Kvaal Pedersen at kristne forfattarar som Hauge har møtt lite forståing i den etablerte litterære institusjonen, samtidig som dei har hatt lita støtte i det kristne miljøet dei kom frå (1985, s. 77). Den alternative kristne romanen er i liten grad blitt integrert i det kristne litterære krinslaupet, skriv Aarnes. Han meiner kristen litteratur heile tida har vore fordelt på to krinslaup karakterisert både av ulike syn på litteratur og teologi: den alternative kristne litteraturen og den tradisjonelle vekningslitteraturen (1985, s. 44).

Aarnes påpeiker at det fantest fleire norske forfattarar som skreiv bøker med religiøse og kristne problemstillingar tvers igjennom det politiserte 1970-talet. Han meiner ei forklaring på at desse bøkene likevel ikkje har fått ein meir sentral plass i litteraturhistoria, er at litteraturhistorikarane i nyare tid for sterkt har fokusert på dei forfattargruppene som i si samtid har vore flinkast til å synleggjere bøkene sine i massemedia. Dette er grunnen til at forfattarane tilhøyrande Profil-generasjonen i 1970-åra hadde ein påfallande suksess, meiner Aarnes, og dette er grunnen til at litteraturhistorikarane har gitt eit skeivt bilde av 1970-talet som eit tiår utelukkande prega av den politiserande litteraturen (1985, s. 104)

Men ei viktigare årsak til at den kristne litteraturen generelt har fått relativt liten plass i det litterære landskapet, er heller den aukande tendensen til sekularisering. Sekulariseringa heng saman med langvarige prosessar i den moderne samfunnsutviklinga der individet sin rett til sjølv å bestemme over sitt eige liv har komme til å stå i fokus, knytt til idear om demokrati og menneskerettigheiter. Det moderne mennesket vil ikkje bli fortalt kva det skal tru og meine, korleis det skal handle og kva det skal føle.

Dei religiøse institusjonane har i hundreår hatt innverknad på kva som er gyldig kunnskap og god moral, og dei har forma estetiske normer i kunst, litteratur og musikk. I 1844 kom Karl Marx i *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* med den berømte utsegna ”Religion er opium for folket”. Religionen gjorde folk sløve og røyndomsfjerne, meinte Marx – den førte til eit ukritisk og passivt folk. Utover på 1900-talet mista religionen meir og meir innverknad over samfunnslivet. Ein ville frigjere seg frå religiøse autoritetar og normer.

Det er derfor kanskje ikkje så rart at den kristne litteraturen i nyare tid ikkje har særleg høg status. Mykje av den kristne populærlitteraturen stadfestar i tillegg det inntrykket dei ikkje-kristne har av denne typen bøker: At det som blir tematisert nettopp er å leve ”rett”, og at forfattarane ikkje stiller spørsmål til forhold ved samfunnet. For forfattarar som Hauge var det kanskje ikkje like enkelt å få folk til å lausrive seg frå dei fordommane dei hadde til kristen dikting, trass i at han langt på veg viste at det fantest alternativ til den kristne

populærromanen.

Og den aukande sekulariseringa er kanskje òg grunnen til at den politiske litteraturen stod så sterkt, uavhengig av at dei politiske forfattarane var dyktige til å synleggjere bøkene sine. Dei politiske forfattarane ynskte å bryte med dei gamle autoritetane og heve stemma si i spørsmål som galdt dei sjølve og samfunnet. Mens den politiske litteraturen representerte ein kamp for demokrati og retten til å ytre seg fritt i samfunnet, blei den kristne litteraturen knytt til ein institusjon som av mange blir oppfatta som ein overstyrande instans, med lite rom for eigne meiningar og fri tale.

Mellom to stolar. Oppsummering

Mi oppfatning av *Perlemorstrand* er at romanen meir enn å utleggje det kristne trusinnhaldet, er eit uttrykk for forteljaren sine refleksjonar over eksistensielle spørsmål. Forteljaren kan ikkje gi oss svaret på desse spørsmåla, men verkar å vere overtydd om at svara møter oss i perlemorlandet, i livet etter døden. Eg oppfattar at forteljaren går i dialog med lesaren for å få oss til å reflektere over ulike sider ved mennesket, eller oss sjølv. Samtidig lar forteljaren seg inspirere av både psykoanalyse og før-kristen mytologi, i motsetnad til den kristne populærromanen, som vel helst leitar etter inspirasjon i sine eigne rekkjer.

Perlemorstrand kan kanskje ikkje seiast å vere kompleks nok til at den oppfyller kriteriet for kompleksitet, men teksten er likevel ikkje så lukka at den er utan tomme hol som lesaren kan fylle. Dei tomme hola er knytt til valdtekta i hytta til Kid, og til kva som kjem til å skje med Bodvar, i tillegg til den gjennomgåande kontrasten mellom røyndom og fiksjon, som på mange måtar kan bli forstått som eit forsøk på å problematisere sanningsgehalten i den kristne populærromanen.

Forteljaren i *Perlemorstrand* gir uttrykk for at romanen han skriv på er komplisert. Eg forstår både denne type kommentarar og dei meir rettleiande kommentarane som at forteljaren vil rettleie dei lesarane som ikkje er vande med å lese meir kompleks litteratur enn den heller enkle kristne populærromanen. At forteljarkommentarane dermed av lesarar med meir litterær trening står i fare for å bli oppfatta som for styrande, peikar tilbake til tittelen på dette kapitlet. Hauge hamna på mange måtar mellom to stolar. Han ville ta omsyn til lesarar med rot i den pietistiske vekkingstradisjonen, men òg til dei tilhøyrande den meir kulturliberale delen av lesarmassen. Samtidig kan samfunnstendensane på 1970-talet og utover kanskje seiast å ha forhindra dei kristne forfattarane si gjennomslagskraft, både i den pietistiske og den meir kulturliberale kristne forfattarkrinsen.

5 Samanfating

I denne oppgåva ville eg studere nærmare kva som skil Alfred Huges litteratur frå den kristne populærromanen. Etter å ha samanlikna Huges *Perlemorstrand* og Lars Rustbøles *Sterke viljer* både i lys av typiske kristen-litterære trekk og dei krava Hauge sjølv sette til kristen diktning, peikar det seg ut nokre klare hovudskilje.

Det første skiljet eg vil trekkje fram er knytt til menneskesynet som blir fremja i dei to romanane. Personframstillinga og tematikken i *Sterke viljer* ber preg av eit menneskesyn i tråd med det pietistiske grunnsynet. Personane i *Sterke viljer* er anten gode eller vonde, avhengig av om dei vel å ta i mot frelsa eller ikkje. Menneskesynet i *Perlemorstrand* er derimot djupt forankra i tradisjonell luthersk kristendom. Bodvar, Mons og dei andre personane i romanen har gode sider og er samtidig tilbøyelege til å gjere det vonde. Om personane i *Perlemorstrand* er frelst eller ikkje, har ingen relevans. Alle menneske har den same tilbøyelegheita til å handle egoistisk og syndig.

Eit tilsvarande skilje er måten Rustbøle og Hauge oppfattar Guds rolle i verda på. I *Sterke viljer* finn me tanken om predestinasjon. Alt som skjer er Guds vilje. Gud vernar om og hjelper dei som trur på han. I *Perlemorstrand* er Gud meir passiv i høve til verda. Menneska på øya har ansvar for eige liv, men ikkje for frelsa. Spørsmålet om kvifor Gud lar vere å gripe inn i all den vondskapen som skjer, gir ikkje Hauge noko svar på.

Eit av krava Hauge sette til kristen diktning var at den kristne dikteren måtte gi ei røyndomsnær skildring av menneske og miljø. Kriteriet for røyndom handlar samtidig om at dikteren klarer å skape eit univers som lesaren aksepterer som truverdig. Lesarar med bakgrunn i eit konservativt kristent miljø vil kan hende føle seg heime i Rustbøles litterære univers, men Rustbøle skildrar likevel mennesket og tilværet på ein måte som meir liberale kristne og ikkje-kristne lesarar vanskeleg vil kunne akseptere. Hauge derimot, skildrar både menneske og miljø på ein måte som lesaren bør kunne godta som reelt og ekte, uavhengig av kva slags ideologi han eller ho har.

Samtidig legg metakommentarane i *Perlemorstrand* opp til at lesaren skal reflektere over kva som er røyndom og kva som ikkje er det. Dette blir nok eit punkt i rekkja av kva som skil *Perlemorstand* frå *Sterke viljer*. Mens ein innanfor den pietistiske tradisjonen ofte godtar alt som er knytt til bibel og forkynning utan å stilla spørsmål, verkar Hauge nettopp å ville utfordre lesaren på sanningsgehalten i ein tekst. Metakommentarane i *Perlemorstrand*

kan vidare seiast å bidra til å opne opp for ein dialog mellom forteljar og lesar. Dei kristne underhaldningsforfattarane har på si side eit einsidig fokus på å formidle det som står skrive i den kanoniserte skrifta. Dei verkar ikkje å vere interesserte i å gå i dialog med menneske som kanskje vil ha ei anna forståing av tilværet enn dei sjølv.

Det siste hovudskiljet mellom *Perlemorstrand* og *Sterke viljer* eg vil trekkje fram, er knytt til Hauges krav om at forkynninga ikkje skal overskygge den litterære kvaliteten. Og skal ein tekst oppfylle kravet om litterær kvalitet, må den ifølgje litteraturteoretikarane vere både kompleks og original.

For Rustbøle og andre kristne underhaldningsforfattarar var litteraturen bare eit reiskap i arbeidet med å forkynne budskapen om Gud. Litteraturen hadde ingen estetisk verdi i seg sjølv. Den kristne populærromanen oppfyller følgjeleg heller ikkje Hauges og litteraturteoretikarane sitt krav om litterær kvalitet.

For Hauge var ikkje litteraturen eit middel *meir* enn den var eit mål. Hauge ville lage kunst, og han skriv at kunsten må ”få lov å utfolde seg i bevissthet om at den har egenverdi. Som blomsten vil blomstre, er det noe i all kunst som synes ha sitt mål i å folde seg ut, å åpenbare skjønheten” (1995a, s. 67). Orda ”kunst for kunsten si eiga skuld” gøymer ein røyndom, skriv Hauge vidare. Han følgjer opp det han her formulerer gjennom å skrive ein roman som på fleire måtar kan kallast både kompleks og original. I *Perlemorstrand* finn me forskjellige tidsplan, eit komplekst språk og ein metafiksjonsteknikk som gjer at romanen skil seg frå andre norske romanar på 1970-talet.

”Kunst for kunsten si eiga skuld” er tanken om at eit kunstverk skal dømmast bare ut ifrå kunsten sine egne lovar. Verket skal vere uavhengig av moralske, religiøse eller sosiale tendensar. Hauge verkar derfor å utvide denne idéen når han vidare skriv at dikteren må ha rett til å bruke kunsten som våpen, ”som talsmann for det livssyn og helhetssyn på tilværelsen som er blitt hans eget. Det blir for ham m.a. å bære fram de kristne livssannheter i dikterisk form og drakt” (1995a, s. 67). At forteljaren i *Perlemorstrand* gir så tydeleg uttrykk for kor han står ideologisk, og at han finn løysinga på Bodvars og lesarane sine problem i den kristne tradisjonen, gjer at romanen kan bli oppfatta som forkynnande på lesaren.

Forkynninga *overskygger* etter mi meining likevel ikkje den litterære kvaliteten i *Perlemorstrand*, og Hauge oppfyller dermed sitt eige krav til diktinga, men likevel ser det ut til at forteljarkommentarane og den, når alt kjem til alt, kristne budskapen, øydela Hauges sjansar til å tre inn i ”det gode litterære selskap”, sjølv om han sjølv sagt fekk og framleis har ein sentral posisjon innanfor ein kristenlitterær kontekst. Romanen kan oppfattast som å ikkje vere open *nok* til at den oppfyller kompleksitetskriteriet. Slik forstått kan me kanskje seia at

han ofrar verdsleg suksess ved å trass alt først og fremst forkynna om Gud, sjølv om det føregår på ein ganske indirekte måte. Hauge er, om ein tar utgangspunkt i dei estetiske vurderingskriteria, verken kunstnar fullt og heilt eller forkynnande fullt og heilt.

Kanskje var det å gi eit sant bilde av kristendommen til sjuande og sist viktigare for Hauge enn å lykkast som forfattar, sjølv om det er vanskeleg og heller ikkje mitt prosjekt å komme fram til eit endeleg svar på spørsmålet om det eine er viktigare enn det andre. Mitt prosjekt har vore å studere kva som skil Hauges litteratur frå den kristne populærromanen. Svaret på dette spørsmålet er at Hauge i *Perlemorstrand* har klart å gi lesaren eit alternativ til den litteraturen han meinte gav eit idealisert og direkte misvisande bilde av det kristne trusinnhaldet. Dette har han klart gjennom å skrive ein roman som utfordrar den kristendomsforståinga som kjem til uttrykk i den kristne populærromanen, gjennom å vere eksperimentell og bryte med dei trekka som kjenneteiknar kristen underhaldningslitteratur, og gjennom å opne opp for at den kristne diktinga kan hente inspirasjon frå og kanskje òg lære noko av menneske som har ei anna oppfatning av tilværet enn forfattaren sjølv.

6 Litteraturliste

- Aalen, K. (2014) ”Jan Kjærstad: - Gyldendal bør løfte fram Alfred Hauge”. *Stavanger Aftenblad*, 16. desember
- Aarnes, S. Aa. (1985) ”Kristen tro i norske romaner etter 1945”. I: Skeie, E. & Sætre, T.P. red. *Kristen tro i romanen*. Universitetsforlaget, s. 74–105
- Andersen, P.T. (1987) ”Kritikk og kriterier”. *Vinduet*, 41 (3), s. 17–26
- Andersen, P.T. (1996) ”Heteropia i Ryfylke. Fornylse og tradisjon i Alfred Hauges romantrilogi *Århundre*”. *Norsk litterær årbok*, s. 101–19
- Askeland, E. (1979) ”Spennende, raffinert, original”. Bokmelding i *Verdens Gang*, 19. oktober
- Askelund, J. (2015) ”Viss eg får levedagar...”. *Stavanger Aftenblad*, 21. mars
- Austad, I. (1974) ”Roman om vår tid”. Bokmelding i *Stavanger Aftenblad*, 17. oktober
- Beardsly, M. (1981) *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett Publishing, s. 454–89
- Beyer, E. (1996) *Norsk litteraturhistorie*. 5. utgåve, Cappelen Damm
- Bloom, H. (1991) ”Et kart over feillesninger” [1975]. I: Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei, H.H. red. *Moderne litteraturteori*. Omsett av Hagerup, H., Universitetsforlaget, s. 238–57
- Bloom, H. (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace
- Bourdieu, P. (1991) ”Symbolvarenes marked” [1972]. *Skrift. Skriftserie for litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo*, 1 (6), omsett av Staubo, A., s. 3–39
- Bringeland, S.W. (1980) ”Kunst – erstatning for ulevd liv?”. *Stavanger Aftenblad*, 15. november
- Carlson, C. (1967) ”Det hellige vanvidd”. Bokmelding i *Verdens Gang*, 20. november

- Dahl, W. (1989) *Norges litteratur*. Bind III, Aschehoug
- Eco, U. (1981) "Læserens rolle". I: Olsen, M., Kelstrup, G. red. *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Omsett av Olsen, M., Borgen, s. 178–98
- Egeland, K. (1975) *Norges litteraturhistorie*. Bind 5, Cappelen
- Eide, O.L. (1979) "Kristeleg populærlitteratur og litterære krinslaup". I: Tvinnereim, A. red. *Triviallitteratur, Populærlitteratur, Masselitteratur*. Universitetsforlaget, s. 315–29
- Eritsland, A.G. (1977) *Forfattere inn! Bruken av subjektiv forteljemåte i fire moderne norske romanar av Alfred Hauge og Edvard Hoem*. Hovudoppgåve, Universitetet i Oslo
- Escarpit, R. (1971) *Litteratursosiologi* [1958]. Omsett av Nyheim, I.L., Cappelen
- Flatin, K.A. (1982) "Fra Septemberfrost til Leviathan". I: Nettum, R.N. red. *I diktningens brennpunkt. Studier i norsk romankunst 1945-1980*. Aschehoug
- Frye, N. (1982) *The great code: the Bible and the literature*. Harcourt Brace
- Genette, G. (1997a) *Palimpsest. Literature in second degree* [1982]. Omsett av Newman, C & Doubinsky, C., University of Nebraska Press
- Genette, G. (1997b) *Paratext. Thresholds of interpretation* [1987]. Omsett av Lewin, J.E., Cambridge University Press
- Haddal, P. (1974) "Alfred Hauge inviterer leseren til å dikte med om vårt eget århundre". Bokmelding i *Vårt Land*, 15. oktober
- Hagen, E.B. (2004) *Litteraturkritikk*. Universitetsforlaget
- Hauge, A. (1950) "Den kristne diktaren og oppgåva hans". Kronikk i *Vårt Land*, del 1 av 3, 17. april
- Hauge, A. (1951) "Kva er eit menneske?". Kronikk i *Vårt Land*, del 1 av 3, 8. november
- Hauge, A. (1970) *Det evige sekund*. Gyldendal
- Hauge, A. (1974) *Perlemorstrand*. Gyldendal

- Hauge, A. (1975) *Barndom*. Gyldendal
- Hauge, A. (1995a) ”Kristen først eller kunstner først?” [1947]. I: Aano, J. red. *Nistekorg for eit nytt århundre*. Gyldendal, s. 55–67
- Hauge, A. (1995b) ”Om kristendom og kunst i 1947 – og 30 år etter” [1977]. I: Aano, J. red. *Nistekorg for eit nytt århundre*. Gyldendal, s. 68–78
- Hauge, A. (2000) ”Biskop Kaare Støylen, Kristiansand S” [1964]. I: Aano, J. red. *Helsing Alfred. Eit blikk på norsk kultur gjennom Alfred Hauge sine brev*. Genesis, s. 196–202
- Hjorthol, G. (1995) *Populærlitteratur*. Samlaget
- Holter, K. (1990) *Tekst og virkelighet – Åpninger i Claude Simons romaner*. Universitetsforlaget
- Iser, W. (1981) ”Tekstens appellstruktur” [1974]. I: Olsen, M. & Kelstrup, G. red. *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Omsett av Kelstrup, G., Borgen, s. 102–33
- Kongslie, I. (1980) ”Illusjonen som røyndomsbilete og lesaren som meddiktar. *Perlemorstrand* av Alfred Hauge”. *Norsk litterær årbok*, s. 65–76
- Kvellestad, A. (1940) *Kristen realisme*. Lunde
- Nymo, I. (1985) ”Den kristne populærromanen i Norge”. I: Skeie, E. & Sætre, T.P. red. *Kristen tro i romanen*. Universitetsforlaget, s. 35–67
- Oftestad, B.T. (1981) *Kristentro og kulturansvar hos Ronald Fangen*. Gyldendal
- Pedersen, O.K. (1985) *Gråstein og lengsel. Peilinger i Alfred Huges tema og litterære landskap*. Gyldendal
- Repstad, P. (1998) ”Meninger, delvis i motstand: religiøs sakprosa”. I: Johnsen, E.B. & Eriksen, T.B. red. *Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995*. Bind II, Universitetsforlaget, s. 305
- Riiser, L. (1977) *Kristelig underholdningslitteratur. Innholdsanalyse av et utvalg romaner av Lars Rustbøle*. Hovedoppgåve, Universitetet i Oslo

- Rottem, Ø. (2001) "Veiviser til Alfred Hauge", 29. oktober, 2001 [internett], Tilgjengeleg frå: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/10/29/291249.html>> [Lese 2. mai 2015]
- Rustbøle, L. (1970) *Sterke viljer*. De unges forlag
- Rustbøle, L. (1973) *Mitt liv*. De unges forlag
- Sjkløvsj, V.B. (2003) "Kunsten som grep" [1916]. I: Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei, H.H. red. *Moderne litteraturteori*. 2. utgåve, omsett av Fasting, S., Universitetsforlaget, s. 13–28
- Sjåvik, J. (1983) "Alfred Hauges retorikk i Utstein Kloster-syklusen". *Norsk litterær årbok*, s. 82–94
- Skei, H.H. (1995) *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Universitetsforlaget
- Smidt, J.K., Vold, T., Oterholm, K. (2013) "Hva er litteratursosiologi? Teoretiske perspektiv". I: Smidt, J.K., Vold, T. & Oterholm, K. red. *Litteratursosiologiske perspektiv*. Universitetsforlaget, s. 21–56
- Sørbo, J.I. (1994) *Essay om teologi og litteratur*. Samlaget
- Sørbo, J.I. (2001) *Angen av bork og ein brennande einerbusk. Om Alfred Hauges forfatterskap*. Gyldendal